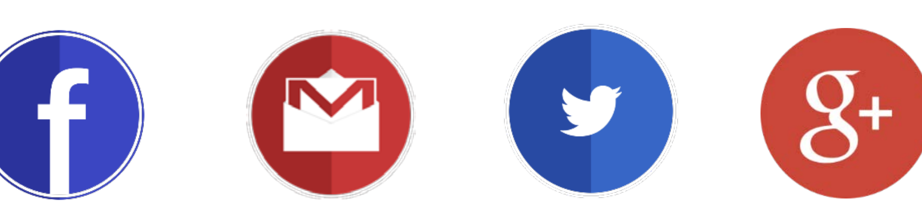


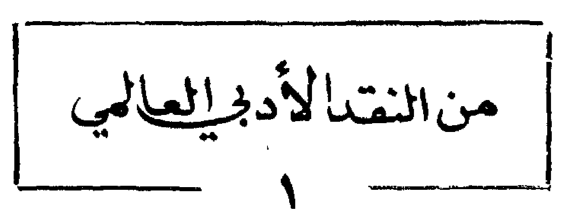
الكلمة في الرواية


مكتبة
طريق العلم





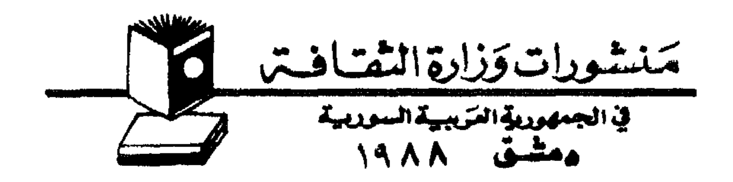
من النقد الأدبي العالمي
١

ميخائيل بختين

الكلمة في الرواية

ترجمة

يوسف حلاق



العنوان الاصلي للكتاب :

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

СЛОВО В РОМАНЕ

الكلمة في الرواية = Вопросы литературы и эс-
тетики/ تأليف ميخائيل بختين ؛ ترجمة يوسف
حلاق .- ط. ١ .- دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٨٨ .- ٢٨٨
ص. ؛ ٢٥ سم .- (من النقد الأدبي العالمي ؛ ١) .

١- ٨٠٨٫٣ ب خ ت ك ٢- العنوان ٣- بختين
٤- حلاق ٥- السلسلة

الايداع القانوني : ع - ٤٣٥ /١٩٨٨/٤

الكلمة في الرواية

الفكرة الرئيسية لهذه الدراسة هي تجاوز القطيعة بين « الشكلية » المجردة والنزعة « الإيديولوجية » التي لا تقل عنها تجريداً في دراسة الكلمة الفنية . ان الشكل والمضمون واحد في الكلمة مفهومة على أنها ظاهرة اجتماعية — اجتماعية في كل دوائر حياتها وفي كل لحظاتها : من الصورة الصوتية حتى أشد طبقات معانيها تجريداً .

هذه الفكرة هي التي حددت تأكيدنا على « أسلوبية الجنس الأدبي ». ذلك أن فصل الأسلوب واللغة عن الجنس الأدبي أدى إلى حد كبير إلى تمحور الدراسة على الفروق الأسلوبية وحدها في المقام الأول ، سواء ما اتصل منها بأفراد معينين أو باتجاهات معينة ، بينما تم تجاهل الطابع الأساسي الإجتماعي للأسلوب . فحجبت المصائر الصغيرة للتغيرات الأسلوبية المتصلة بفنانين معينين وباتجاهات معينة المصائر التاريخية الكبرى للكلمة الفنية المتصلة بمصائر الجنس الأدبي ، وعلى هذا فقدت الأسلوبية المقاربة الفلسفية والسوسيولوجية لقضاياها . وغرقت في الصغائر الأسلوبية ، وعجزت ولا زالت عاجزة عن استشفاف المصائر الكبرى المغفلة للكلمة الفنية وراء التطورات الفردية أو الاتجاهية . فبدت البراعة الأسلوبية في أغلب الأحيان براعة مغلقة تنكر الحياة

الاجتماعية للكلمة خارج « مشغل » الفنان ، تنكرها على امتداد الساحات والشوارع والمدن والقرى والفئات الاجتماعية والأجيال والعصور .

فهذه الأسلوبية لا تتعامل مع الكلمة الحية ، بل مع تركيبها النسيجي ، مع الكلمة الألسنية المجردة المسخرة لخدمة براعة الفنان الفردية . لكن حتى الفروق الأسلوبية هذه ، الفردية أو الاتجاهية ، المقطوعة الصلة بالدروب الاجتماعية الأساسية لحياة الكلمة تلقى بالضرورة معالجة مسطحة ومجردة وتتعذر دراستها في وحدتها العضوية بدوائر العمل الفني المعنوية .

* * *

الفصل الأوّل

الاسلوبية المعاصرة والرواية

لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية ، طرح ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية (الكلمة النثرية الفنية) .

ظلت الرواية ردحاً طويلاً من الزمن موضع دراسة ايديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط . كانت المسائل المشخصة لاسلوبيتها تهمل إهمالاً تاماً أو تدرس عرضاً وبلا مبدئية : كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة ، وبالتالي كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية (وأساسها المجاز) ، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد ومدروس .

مقابل هذه النظرة الايديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصة . إلا أن الوضع في مسائل الاسلوبية لم يتغير على الاطلاق :

فقد انحصر الاهتمام كله أو كـــاد بقضايا التأليف (Composition) بالمعنى الواسع للكلمة . لكن مقاربة خصوصية الحياة الأسلوبية للكلمة في الرواية (كما في القصة) مقاربة مبدئية ومشخصة في آن (وإحداهما تستحيل دون الأخرى) ظلت غائبة كما في السابق . فبقيت السيطرة لتلك الملاحظات التقويمية العابرة حول اللغة بروح الأسلوبية التقليدية ، وهي ملاحظات لا تمس الجوهر الحقيقي للنثر الفني اطلاقاً .

هناك مثلاً وجهة نظر واسعة الانتشار وذات دلالة في هذا المجال ترى في الكلمة الروائية وسطاً خارج الفن محروماً من أي قابلية لمعالجته معالجة اسلوبية خاصة وأصيلة . ذلك أن وجهة النظر هذه ، إذ لم تجد في الكلمة الروائية الشكل الشعري الخالص المنشود (بالمعنى الضيق للشعري) ،أنكرت عليها أي قيمة فنية . فأصبحت هذه بالتالي ، كما في الكلام العلمي أو الحياتي العملي ، مجرد واسطة تواصل محايدة فنياً(١) .

إن وجهة نظر كهذه تعفينا من ضرورة العمل على تحليل الرواية تحليلاً أسلوبياً ، وتلغي قضية أسلوبية الرواية ذاتها ، وجل ما تمكننا منه هو بعض التحليلات المتعلقة بالموضوع * (Thème) .

---

١ – كتب ف . م . جيرمونسكي في العشرينات يقول : « في حين أن القصيدة الغنائية عمل فني كلمي خاضع في اختيار كلماته وفي ربطها سواء من حيث معناها أو من حيث أصواتها خضوعاً تاماً لغرض جمالي ، نرى رواية ليف تولستوي ، الحرة في تأليفها الكلمي ، لا تستخدم الكلمة بوصفها عنصر تأثير قيماً فنياً بل بوصفها وسطاً محايداً أو نظام علامات تخضع كما في الكلام العملي لمهمة توصيلية وتزج بنا في حركة عناصر الموضوع بمعزل عن الكلمة . مثل هذا العمل الأدبي لا يمكن أن يسمى عملا من أعمال الفن الكلمي ، أو انه، على أي حال ، ليس عملا من أعمال الفن الكلمي بالمعنى المتعارف عليه في القصيدة الغنائية».

* راجع مقالته « اسهام في مسألة « الطريقة الشكلية » ، وذلك في كتابه « مسائل نظرية الأدب » لينينغراد ، أكاديميا ٢٢ ، ١٩٢٨ ، ص ١٧٣ .

وعلى أي حال أخذ الوضع في العقد الثاني من القرن العشرين في التبدل : اذ أخذت الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية . فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الاسلوبية المشخصة للنثر الروائي . وقامت ، من جهة أخرى ، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة .

لكن هذه التحليلات المشخصة ومحاولات المقاربة المبدئية تلك هي بالذات التي بينت بوضوح كامل أن كل مقولات الاسلوبية التقليدية ، وان مفهوم الكلمة الشعرية ، الفنية نفسه القائم في أساسها ، يتعذر تطبيقها على الكلمة الروائية . لقد كانت الكلمة الروائية محكاً للتفكير الاسلوبي كله أظهر ضيق أفق هذا التفكير وقصوره عن استيعاب الحياة الفنية للكلمة في كل دوائر هذه الحياة .

وانتهت محاولات التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي هذه إما إلى توصيفات أسلوبية للغة الروائي أو إلى الإكتفاء بابراز عناصر اسلوبية معينة في الرواية يمكن ادراجها (أو بدا أنه يمكن ادراجها) ضمن المقولات التقليدية للاسلوبية. وفي الحالتين غاب الكل الأسلوبي للرواية والكلمة الروائية عن نظر الباحثين .

الرواية كلاً ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية ، متباينة في أصواتها ، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة .

وإليكم الأنماط التأليفية الاسلوبية الأساسية التي يتفكك إليها العمل الروائي عادة .

١ ــ السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلّف (في أشكاله وصوره المختلفة كلها) .

٢ ــ أسلبة (Stylisation) أشكال السرد الحياتي اليومي الشفوي (السكاز *) المختلفة .

٣ ــ أسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة (الرسائل ، المذكرات . . .) .

٤ ــ الأشكال المختلفة لكلام المؤلّف الأدبي ** لكنه الخارج عن نطاق الفن (كالمحاكمات الأخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة والوصف الاتنوغرافي والوثائق الرسمية من ضبوط وتقارير ومحاضر الخ) .

٥ ــ كلام الأبطال المفرّد أسلوبيا .

هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة تأتلف فيما بينها ، حين تدخل الرواية ، في نظام فني محكم وتخضع لوحدة اسلوبية عليا هي وحدة الكل . وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أيّ من الوحدات التابعة لها أو معادلتها بها .

وتقوم أصالة الجنس الروائي بالضبط على تآلف هذه الوحدات التابعة إنما المستقلة نسبيا (والتي قد تكون أحياناً من أنماط لغوية مختلفة) في الوحدة العليا للكلّ: أسلوب الرواية في امتزاج الأساليب ولغة الرواية منظومة « لغات » . وأي عنصر من عناصر لغة الرواية محكوم بداءةً

* لعل السكاز أقرب ما يكون إلى لغة الحكواتي عندنا (المترجم) .
* وربما قابله في العربية الكلام الفصيح أو المكتوب بلغة عربية فصيحة .

بالوحدة الأسلوبية التابعة التي يدخلها مباشرة سواء كانت هذه الوحدة كلام البطل المفرّد اسلوبيا أو السرد الحياتي الشفوي للراوية (السكاز) أو الرسالة الخ . وهذه الوحدة الأقرب هي التي تحدّد السيماء اللغوية والأسلوبية (المفرداتية ، الدلالية ، النحوية) لذاك العنصر . وهذا العنصر يشارك في الوقت نفسه مع الوحدة الأسلوبية القريبة منه في صنع أسلوب الكل ، ويتأثر بنبرة الكل ، ويسهم في بناء المعنى الواحد للكل وفي بيانه .

الرواية تنوع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظّم فنيا وتباين أصوات فردية. والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة ، وأرغات مهنيـــة jargons ، ولغات أجناس أدبية ، ولغات أجيال وأعمار متفاوتة ، ولغات اتجاهات، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة ، ولغات حلقات وتقليعات عابرة ، لغات أيّام بل ساعات اجتماعية سياسية (فلكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته) — هذا التفكك الداخلي لكل لغة في كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعي هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي : اذ بهذا التنوع الكلامي الإجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزّع الروايةُ مواضيعها كلها وعالمَ المعاني والأشياء الذي تصوره وتعبرّ عنه توزيعا اوركستراليا . وما كلام المؤلّف وكلام الرواة والأجناسُ الدخيلة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها . فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدّد في الأصوات الاجتماعية وتنوّع في العلاقات والصلات بينها (وهي حوارية دائما وان بنسبٍ مختلفة) . هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات ، وحركة

لموضوع هذه من خلال أنماط اللغات والكلام ، وتفتته في تيارات التنوع الكلامي الاجتماعي وقطراته ، واكتسابه الشحنة الحوارية — هذه هي الخصيصة الأساسية للاسلوبية الروائية .

الأسلوبية التقليدية لا تعرف مثل هذا القرن بين اللغات والأساليب في وحدة عليا ، ولا تملك مقاربة لهذا الحوار الاجتماعي الفريد بين اللغات في الرواية . ولهذا السبب لا يتوجه التحليل الاسلوبي إلى كلية الرواية ، بل إلى وحدة أسلوبية تابعة من وحداتها أو أخرى . فالباحث يغفل هنا الخصيصة الأساسية للجنس الروائي ويستبدل موضوع البحث ، فيدرس بدلاً من الأسلوب الروائي شيئا آخر تماما في حقيقة الأمر ؛ مثله في ذلك مثل من يحوّل موضوعا سيمفونيا (موزعا توزيعا اوركستراليا) إلى قطعة للبيانو وحده .

ويلاحظ نمطان من هذا الاستبدال : الأول يقوم على وصف لغة الروائي (وفي أفضل الحالات على وصف « لغات » الرواية) بدلاً من تحليل الأسلوب الروائي ؛ أما الثاني فيقوم على إبراز أحد الأساليب التابعة وتحليله بوصفه أسلوب الكل الروائي .

في الحالة الأولى يعزل الأسلوب عن الجنس وعن العمل الأدبي ويُنظر إليه بوصفه ظاهرة اللغة نفسها ، فتتحول وحدة أسلوب هذا العمل الفني إما إلى وحدة لغة فردية ما (« لهجة فردية ») أو إلى وحدة كلام فردي . وفردية المتكلِّم بالذات هي التي تعتبر هنا العامل المنشىء للاسلوب الذي يحوّل الظاهرة اللغوية ، الألسنية إلى وحدة أسلوبية .

ليس بالأمر الجوهري بالنسبة إلينا هنا تبيّنُ الاتجاه الذي يسير فيه مثل هذا التحليل للاسلوب الروائي ، أهو باتجاه كشف لهجة الروائي

الفردية (مفرداته ونحوه) أو باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه كلاً كلاميا ، بوصفه « قولا » . ذلك ان الأسلوب يفهم في الحالتين هنا وبقدر واحد بروح سوسور بوصفه (أي الأسلوب) تفريدا للغة العامة (اللغة بمعنى نظام معايير لغوية عامة) . وفي هذه الحالة تتحول الأسلوبية إما إلى نوع من ألسنية « لغات فردية » أو إلى ألسنية القول .

وحدة الأسلوب تفترض اذن ، من وجهة النظر التي نحلل ، وحدة اللغة بمعنى نظام أشكال معيارية عامة من ناحية ، ووحدة الفرد التي تحقق ذاتها في هذه اللغة من ناحية أخرى .

ان كلا الشرطين ضروري فعلاً في معظم الأجناس الشعرية العروضية ، لكنهما حتى هنا أبعد من ان يستنفدا أسلوب العمل الفني ويحدداه . ذلك ان أدق وصف للغة الشاعر الفردية وكلامه وأكمله لا يعني ، حتى مع التأكيد على القوة التصويرية لعناصر اللغة والكلام ، أننا قمنا بتحليل العمل تحليلا أسلوبيا ، لأن هذه العناصر تتصل بنظام اللغة أو بنظام الكلام أي ببضعة عناصر ألسنية وليس بنظام العمل الفني الذي تحكمه قوانين تختلف تماما عن تلك التي تحكم نظامي اللغة والكلام الألسنيين .

لكننا نعود فنكرر ان وحدة نظام اللغة في معظم الأجناس الشعرية ووحدة (ووحدانية) فردية الشاعر اللغوية والكلامية التي تحقق ذاتها تحقيقاً مباشرا فيها هما المقدمتان الضروريتان للاسلوب الشعري . أما الرواية فليست في غنى عن هذين الشرطين وحسب ، بل ان التفكك الداخلي للغة وتنوعها الكلامي الاجتماعي والتباين الفردي للأصوات فيها هي شرط النثر الروائي الحقيقي كما قلنا .

وعلى هذا فاستبدال الأسلوب الروائي بلغة الروائي المفرَّدة (بقدر ما يتاح لنا اكتشافها في نظام « لغات » الرواية « وأنماط الكلام » فيها) أمر غامض وغير محدّد مضاعفا : فهو يشوه ماهية أسلوب الرواية ذاتها ، اذ يؤدي بالضرورة إلى انتزاع عناصر معينة من الرواية وإبرازها ، وهذه العناصر تحديدا هي العناصر التي يتسع لها إطار النظام اللغوي الواحد وتعتبر تعبيراً مباشرا وتلقائيا عن فردية المؤلّف في اللغة . أما كلية الرواية والمهام الخاصة ببناء هذه الكلية من عناصر متباينة كلاما وأصواتا وأساليب وحتى لغةً في أحيان كثيرة فتظل خارج حدود بحث كهذا .

ذلكم هو النمط الأول لاستبدال موضوع التحليل الأسلوبي للرواية . ونحن لا نريد التعرض هنا للتنويعات المختلفة على هذا النمط من الاستبدال والاسترسال فيها ، وهي تنويعات يحكمها الاختلاف في فهم مقولات « كالكل الروائي » و « نظام اللغة » و « فردية المؤلّف اللغوية والكلامية » ، كما يحكمها الاختلاف في فهم العلاقة المتبادلة ذاتها بين الأسلوب واللغة (وكذلك بين الأسلوبية والألسنية) ، لكننا نقول ان الماهية الأسلوبية للرواية في كل التنويعات المحتملة على هذا النمط من التحليل الذي لا يعرف إلا لغة واحدة ووحيدة ، وفردية وحيدة هي فردية المؤلّف تعبر تعبيراً مباشراً عن ذاتها في هذه اللغة ، تغيب غيابا كاملا عن عين الباحث .

ويتصف النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز على أسلوب الرواية وليس على لغة المؤلّف كما في النمط الأول . إلا ان هذا الأسلوب يقصر حتى لا يمسّ إلا أسلوب واحدة من الوحدات التابعة (المستقلة نسبيا) في الرواية .

في معظم الحالات يُدرَج الأسلوب الروائي تحت مفهوم « الأسلوب الملحمي » ، وتطبق عليه بالتالي مقولات الأسلوبية التقليدية ، فلا تُبرز هنا إلا عناصر التصوير الملحمي في الرواية (وعلى الأغلب التصوير الملحمي من خلال كلام المؤلّف المباشر) . أما الاختلاف العميق بين التصويرية الروائية والتصويرية الملحمية الخالصة فيتم تجاهله وتغييبه ، ذلك ان أوجه الاختلاف بين الرواية والملحمة لا تدرك هنا إلاّ على مستوى التأليف والموضوع (Thème) .

ويتم في حالات غيرها إبراز عناصر أخرى من عناصر الأسلوب الروائي بوصفها عناصر تميز أكثر من غيرها نوعا من العمل الروائي أو آخر . وهكذا على سبيل المثال يمكن النظر إلى عنصر السرد ليس من وجهة نظر تصويريته الموضوعية بل من وجهة نظر تعبيريته الذاتية . كذا يمكن إبراز عناصر السرد الحياتي الشفوي الواقع خارج الأدب (السكاز)(١) أو لحظات ذات طابع إخباري تتصل بالموضوع حدثاً وحبكةً (Sujet) كما في تحليل رواية المغامرات مثلا . ويمكن أخيراً إبراز العناصر الدرامية الخالصة في الرواية بالحط من مستوى اللحظة السردية إلى مجرّد ملاحظة على حوارات شخوص الرواية . إلا ان نظام اللغات في الدراما قائم على أسس مختلفة مبدئيا ، وعليه فاهذه اللغات في الدراما وقع مختلف تماما عما لها في الرواية ، اذ ليس فيها من وجود للغة شاملة تتوجه حواريا إلى لغات أخرى ، ولا لحوار ثان شامل غير متصل بالموضوع حدثا و حبكة (أي حوار غير درامي) .

---

١ — درس الشكليون عندنا اسلوب النثر الفني في هذين المستويين الأخيرين بالدرجة الأولى ، أي كانت تدرس إما عناصر « السكاز » بوصفها أكثر العناصر تمييزاً للنثر الفني (كما عند ايخنبوم) وإما العناصر الإخبارية المتصلة بموضوع السرد (كما عند شكلوفسكي) .

ان أنماط التحليل هذه كلها لا تناسب أسلوب الكل الروائي ، بل انها لا تناسب حتى ذلك العنصر الذي تبرزه على أنه العنصر الأساسي بالنسبة إلى الرواية . ذلك ان هذا العنصر منفصلاً عن تفاعله مع العناصر الأخرى يغير معناه الأسلوبي ويكف عن كون ما كانه في الرواية فعلاً .

ان الوضع الحالي لمسائل أسلوبية الرواية يبين بجلاء كامل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية وطرائقها عاجزة عن اكتناه الأصالة الفنية للكلمة في الرواية ولحياتها الخاصة فيها . « فاللغة الشعرية » و « الفردية اللغوية » و « الصورة » و « الرمز » و « الأسلوب الملحمي » وغيرها من المقولات العامة التي أنشأتها الأسلوبية واستخدمتها ، وكذلك مجموعة الوسائل الأسلوبية المشخصة التي أدرجتها تحت عناوين هذه المقولات ، موجهة كلها وبالتساوي ، على ما بين الباحثين من اختلاف في فهمها ، إلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . وترتبط بهذا التوجه الوحيد جملة خصائص وأوجه قصور جوهرية في المقولات الأسلوبية التقليدية . فكل هذه المقولات ، والمفهومُ الفلسفي للكلمة الشعرية القائم في أساسها ، ضيقة لا تستوعب الكلمة النثرية الفنية الروائية .

وهكذا تجد الأسلوبية وفلسفة الكلمة نفسيهما أمام أحد أمرين في حقيقة الأمر : فاما اعتبار الرواية (وبالتالي كل النثر الفني المتصل بها) جنسا غير فني أو شبه فني ، أو إعادة النظر جذريا في مفهوم الكلمة الشعرية القائم في أساس الأسلوبية التقليدية والحاكم مقولاتها كلها .

لكن هذا المأزق أبعد من أن يدركه كل الباحثين . فمعظمهم لا يميل إلى إعادة النظر جذريا في المفهوم الفلسفي الأساسي للكلمة الشعرية . وكثيرون منهم لا يرون عامةً الجذور الفلسفية لتلك الأسلوبية (ولتلك

الألسنية) التي يعملون فيها ، ولا يعترفون بها ويعرضون عن أي مبدئية فلسفية . إنهم لا يرون عموماً الإشكالية المبدئية للكلمة الروائية وراء الملاحظات الأسلوبية والتوصيفات الألسنية المتفرقة والمتناثرة . وآخرون منهم أكثر مبدئية يأخذون بالفردية المتماسكة في فهم اللغة والأسلوب . فتراهم يبحثون في الظاهرة الأسلوبية عن التعبير المباشر والعفوي لفردية المؤلِّف قبل أي شيء آخر . وإن منهما كهذا لأبعد من أن يساعد على إعادة النظر في المقولات الأسلوبية الأساسية في الاتجاه اللازم .

إلا انه بامكاننا العثور مع هذا على حلّ مبدئي لمعضلتنا هذه : بامكاننا ان نذكر علم البلاغة المنسي الذي ظلّ النثر الفني كله في إساره طوال قرون . ذلك انه بامكاننا ، فيما لو أعدنا إلى البلاغة حقوقها القديمة ، الوقوف عند حدود المفهوم القديم للكلمة الشعرية فننسب إلى « الأشكال البلاغية » كل ما لا يتسع له سرير بروكست المقولات الأسلوبية التقليدية في النثر الروائي (١) .

مثل هذا الحل تقدم به عندنا غ.غ شبيت في حينه بكل مبدئية وتماسك . فقد أخرج النثر الروائي وتحققه الأقصى ألا وهو الرواية إخراجاً تاما من نطاق الشعر ونسبه إلى الأشكال البلاغية الخالصة(٢) .

---

١ — مثل هذا الحل كان ينطوي على إغراء خاص بالنسبة إلى الطريقة الشكلية في الشعرية . ذلك ان استعادة البلاغة حقوقها يعزز على نحو بالغ مواقع الشكليين. ان البلاغة الشكلية متمم ضروري للشعرية الشكلية . وكان شكليونا متماسكين تماما حين تحدثوا عن ضرورة إحياء البلاغة إلى جانب الشعرية (راجع ب . م ايخنبوم ، الأدب ، دار نشر بريبوي ، ١٩٢٧ ، ص ١٤٧ — ١٤٨) .

٢ — وذلك في « مقتطفات جمالية » على نحو أولي ، ثم في كتابه « الشكل الداخلي للكلمة » على نحو أكثر تكاملا .

إليكم ما يقوله غ.غ شبيت في الرواية : « يبدو انه ما ان ينشأ وعي الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية ــ أي الرواية ــ وفهمها على أنها ليست أشكال إبداع شعري بل تأليفات بلاغية خالصة حتّى يصطدما (أي هذا الوعي وهذا الفهم) بعائق يصعب تجاوزه يتمثل في شكل اعتراف عام ببعض القيمة الجمالية للرواية(١) » .

ان شبيت ينكر إنكارا تاما القيمة الجمالية للرواية . فالرواية جنس بلاغي خارج الفن ، إنها « الشكل المعاصر للدعاية الأخلاقية » ، والكلمة الفنية هي الكلمة الشعرية (بالمعنى المشار إليه) وحسب .

وتبنى ف.ف فينوغرادوف أيضاً في كتابه « في النثر الفني » وجهة نظر مماثلة مرجعاً قضية النثر الفني إلى البلاغة . إلا ان فينوغرادوف الذي يلتقي في تعاريفه الفلسفية الأساسية للشعري وللبلاغي بشبيت لم يكن مع هذا متماسكا كشبيت في مفارقته ، اذ كان يعدّ الرواية شكلا مختلطا تلفيقيا (Synchretique) ــ تشكّلا هجينا ــ ، وكان يسلّم بوجود عناصر شعرية خالصة فيها إلى جانب العناصر البلاغية(٢) .

ومع هذا فلوجهة النظر هذه التي تُخرج النثر الفني بوصفه تشكلا بلاغيا خالصاً إخراجاً كاملا من نطاق الشعر ، وهي وجهة نظر خاطئة أساساً ، بعض القيمة التي لا شك فيها ، إذ انها تتضمن اعترافا مبدئيا بعدم صلاحية الأسلوبية المعاصرة كلها بأساسها الفلسفي الألسني للتطبيق على الخصائص المميزة للنثر الروائي . ثم ان التوجه إلى الأشكال البلاغية

١ ــ « الشكل الداخلي للكلمة » ، ص ٢١٥ .

٢ ــ ف . ف . فينوغرادوف ، « في النثر الفني » ، موسكو ــ لينينغراد ١٩٣٦ ، ص ٧٥ ــ ١٠٦ .

ذو معنى كشفي (Euristique) كبير . فالكلمة البلاغية المدعوة لأن تدرس في كل التنوع الحي لأشكالها لا يمكن إلا ان تمارس تأثيراً تثويريا عميقاً في الألسنية وفلسفة اللغة ، اذ تتكشف في الأشكال البلاغية ، لدى مقاربتها المقاربة الصحيحة والبعيدة عن الأفكار المسبقة ، بوضوح خارجي كبير جوانب في الكلمة ، أي كلمة ، لمّا تؤخذ كفاية بعين الاعتبار حتى الآن ، ولمّا تفهم في كل خطورتها في حياة الكلمة (كالحوارية الداخلية للكلمة والظواهر الملازمة لها) . وهنا بالضبط القيمة المنهجية والكشفية للأشكال البلاغية بالنسبة إلى الألسنية وفاسفة اللغة.

وعظيم أيضاً ما للأشكال البلاغية من قيمة متميزة في فهم الرواية . ذلك ان النثر الفني كله والرواية يتصلان اتصالا منشئيا وثيقا بالأشكال البلاغية . وعلى امتداد التطور اللاحق للرواية لم ينقطع تفاعلها الوثيق (سلما أو صراعا) مع الأجناس البلاغية الحية (الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية وغيرها) ، ولعل هذا التفاعل لم يكن أقلّ شأنا من تفاعلها مع الأجناس الفنية (الملحمية والدرامية والغنائية) . لكن الكلمة الروائية ظلت محتفظة في هذا التفاعل بفرادتها النوعية ، عصية على تحجيمها وردّها إلى مجرّد كلمة بلاغية .

الرواية جنس فني . والكلمة الروائية كلمة شعرية ، إلا ان أطر المفهوم الراهن للكلمة الشعرية المؤسس على بعض المقدمات القاصرة تضيق عنها . ذلك ان هذا المفهوم نفسه كان يسترشد خلال تشكله التاريخي كله — من ارسطو حتى أيامنا — بأجناس « رسمية » معينة ، ويرتبط باتجاهات تاريخية معينة في حياة الكلمة الإيديولوجية ، ولهذا بقيت مجموعة من الظواهر خارج أفقه .

ان فلسفة الكلمة والألسنية والأسلوبية تصادر على علاقة المتكلم البسيطة والمباشرة بلغة واحدة ووحيدة هي لغته ، وعلى التحقق البسيط لهذه اللغة في القول المونولوجي للفرد . إنها لا تعرف في الواقع سوى قطبين في حياة اللغة تتوضع بينهما الظواهر اللغوية والأسلوبية التي بوسعها التقاطها هما **نظام اللغة الواحدة** والفردُ المتكلم بهذه اللغة .

لقد أضفت الاتجاهات المختلفة في فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية في الحقب المختلفة (وباتصال وثيق مع الأساليب الشعرية والايديولوجية المختلفة المشخصة لهذه الحقب) ظلالا وفروقاً مختلفة على مفاهيم « نظام اللغة » و « القول المونولوجي » و « الفرد المتكلم » ، إلا ان مضمونها الأساسي ظل ثابتا . وقد تحدّد هذا المضمون الأساسي بالمصائر الاجتماعية التاريخية المحدّدة للغات الأوروبية وبمصائر الكلمة الإيديولوجية وبالمهام التاريخية الخاصة التي تعيّن على الكلمة الإيديولوجية أن تحلها في دوائر اجتماعية معينة وفي مراحل معينة من تطورها التاريخي .

هذه المصائر والمهمات هي التي استدعت نشوء تنويعات معينة على جنس الكلمة الإيديولوجية ، كما استدعت نشوء اتجاهات معينة خلال تطور الكلمة الإيديولوجية ، وهي التي استدعت أخيراً فهما فلسفيا معينا للكلمة ولا سيما الكلمة الشعرية ، هو الفهم القائم في كل الاتجاهات الأسلوبية .

وفي ارتباط المقولات الأسلوبية الأساسية بهذه المصائر والمهمات التاريخية المحددة للكلمة الإيديولوجية سر قوة هذه المقولات وسر ضعفها وقصورها في آن . لقد ولدت هذه المقولات واكتملت بفعل القوى التاريخية الفاعلة في صيرورة الكلمة الإيديولوجية التي لفئات اجتماعية معينة ،وكانت التعبير النظري عن هذه القوى الفاعلة المبدعة لحياة اللغة .

هذه القوى هي قوى توحيد عالم الكلمة الإيديولوجية ومركزتها .

ان مقولة اللغة الواحدة هي التعبير النظري عن العمليات التاريخية لتوحيد اللغة ومركزتها ، هي التعبير عن القوى الجابذة في اللغة ؛ اللغة الواحدة ليست شيئا معطى مرة ولكل مرّة ، بل إنها ، في حقيقة الأمر ، شيء يعطى دائماً ، فهي تجابه في كل لحظة من لحظات حياتها التنوع الكلامي القائم فعلا . لكنها في الوقت نفسه واقع فعلي بوصفها قوة تتجاوز هذا التنوع الكلامي وتضع له حدودا معينة وتضمن بعض الحد الأقصى من التفاهم وتتبلور في وحدة فعلية وإن تكن نسبية هي وحدة اللغة المحكية (الحياتية اليومية) والأدبية (الفصحى ، السليمة) السائدة .

اللغة الواحدة العامة هي منظومة معايير لغوية. لكن هذه المعايير ليست وجوبا مجردا ، بل إنها القوى التي تبدع حياة اللغة وتتجاوز التنوع الكلامي في اللغة ، وتوحد وتمركز التفكير الكلمي الإيديولوجي ، وتخلق داخل اللغة القومية المتنوعة في أنماط كلامها النواة اللغوية الصلبة والثابتة للغة الأدبية المعترف بها رسميّا ، وتصد عن هذه اللغة المكتملة ضغط التنوع الكلامي المتنامي .

ما نعنيه هنا ليس حدّاً ألسنيا مجرداً أدنى للغة العامة بمعنى منظومة أشكال أولية (رموز لغوية) يوفر ويضمن حدّاً أدنى من التفاهم في التواصل العملي ، فنحن لا نأخذ اللغة هنا بوصفها نظام مقولات صرفية نحوية مجرّدة ، بل اللغة **الممتلئة إيديولوجيا** ، اللغة بوصفها نظرة إلى العالم ، بل حتى بوصفها رأيا مشخصاً، اللغة التي تضمن **أقصى حدّ** من التفاهم في كل دوائر الحياة الإيديولوجية . ولهذا السبب تعبر اللغة الواحدة عن قوى التوحيـــد والمركزة الكليين الإيديولوجيين اللذين

يجريان في اتصال وثيق مع عمليات المركزة الاجتماعية السياسية والثقافية .

ان مذهب أرسطو الشعري ومذهب اوغسطين الشعري ومذهب كنيسة القرون الوسطى الشعري — مذهب اللغة الواحدة للحقيقة ، ومذهب ديكارت الشعري — مذهب الكلاسيكية الجديدة ، ومذهب لبنتس في النحو الصرف — فكرة الصرف والنحو الكليين ، ومذهب هومبولدت الإيديولوجي المشخص تعبر كلها ، على ما بينها من اختلافات وفروق ، عن نفس القوى الجابذة في الحياة الإيديولوجية واللغوية الإجتماعية ، وتخدم نفس الغرض وهو مركزة اللغات الأوروبية وتوحيدها . ان انتصار لغة (لهجة) سائدة واحدة على لغات أخرى ، وإزاحة اللغات الأخرى واستبعادها والتنوير من خلال كلمة الحق ، وتعليم البرابرة والفئات الدنيا لغة الثقافة والحقيقة الواحدة ، والفيلولوجيا بطرائق دراستها وتدريسها اللغات الميتة التي هي بالتالي ، وكأي شيء ميت ، لغاتٌ واحدة في حقيقة الأمر ، وعلم اللغة الهندي الاوروبي في سعيه إلى إرجاع اللغات المختلفة إلى أرومة واحدة — لغة أم واحدة — ، هذا كله استتبع مضمون مقولة اللغة الواحدة في الفكر الألسني والأسلوبي وقوتها ودورها الخلاق ، المؤسليب في معظم الأجناس الشعرية التي نشأت في احضان تلك القوى الجابذة في الحياة الكلمية الإيديولوجية .

لكن القوى الجابذة في حياة اللغة المتجسدة في « اللغة الواحدة » تعمل في وسط التنوع الكلامي الفعلي . فاللغة في كل لحظة من لحظات صيرورتها عرضة للتفكك ليس فقط إلى لهجات ألسنية بالمعنى الدقيق للكلمة (من حيث السمات الألسنية الشكلية والصوتية منها في المقام

الأول) بل ، وهذا هو الشيء الجوهري بالنسبة إلينا هنا ، إلى لغات اجتماعية إيديولوجية : لغات فئات اجتماعية ومهن وأجناس أدبية وأجيال ألخ . فاللغة الأدبية ، من وجهة النظر هذه ، ليست إلا إحدى لغات التنوع الكلامي . زد على ذلك ان هذه اللغة تتفكك بدورها إلى لغات (من حيث الجنس الأدبي أو الاتجاه الأدبي ألخ) . وهذان التفكك والتنوع الفعاليان ليسا تعبيرا عن سكونية الحياة اللغوية فقط وإنما عن ديناميكيتها أيضاً : فالتفكك والتنوع الكلامي يتسعان ويتعمقان ما دامت اللغة تحيا وتنمو ؛ فالقوى النابذة في اللغة تعمل باستمرار إلى جانب القوى الجابذة فيها ، وإلى جانب المركزة والتوحيد في الكلمة الإيديولوجية تجري باستمرار عمليات اللامركزة والتقسيم .

ان أي قول مشخص تقوله الذات هو نقطة ارتكاز لقوى الجبذ كما لقوى النبذ ، ففيه تتقاطع عمليات المركزة واللا مركزة ، عمليات التوحيد والتقسيم . إنه لا يكتفي إلا باثنين : لغته بوصفها تجسيده الكلامي المفرّد والتنوع ِ الكلامي بوصفه شريكا فعالا فيه . هذه المشاركة الفعالة لكل قول في التنوع الكلامي الحي تحدّد القوام اللغوي وأسلوبته لا أقلّ مما يحدّدهما انتماؤه إلى النظام المعياري الممركِز للغة الواحدة .

ان أي قول يتصل في آن « باللغة الواحدة » (بالاتجاهات والقوى الجابذة) وبالتنوع الكلامي الاجتماعي والتاريخي (بالقوى النابذة ، المفكّكة) .

إنه لغة اليوم، العصر ، الفئة الاجتماعية، الجنس الأدبي، الاتجاه ألخ . ولا يمكن تحليل أي قول تحليلا مشخصا وموسّعا إلا بعد الكشف عنه بوصفه وحـــدة متناقضة متوترة للاتجاهين المتصارعين في حياة اللغة .

ان الوسط الحقيقي الذي يعيش فيه القول ويتشكل هو التنوع الكلامي المكتسبُ صفة الحوارية ، الغفلُ والاجتماعي بوصفه لغة ، لكنه الممتلىء مضموناً والمنبّرُ بوصفه قولا فرديا .

ففي الوقت الذي كانت فيه الأجناس الشعرية بأنواعها الرئيسية تتطور في مجرى القوى الموحدة والممركزة ، القوى الجابذة في حياة الكلمة الإيديولوجية ، كانت الرواية والأجناس النثرية الفنية الأخرى المتصلة بها تتشكل ، تاريخيا ، في مجرى قوى اللامركزة ، قوى النبذ . وفيما كان الشعر في الأوساط الاجتماعية الإيديولوجية الرسمية العليا يتصدى لحلّ مهمة مركزة عالم الكلمة الإيديولوجية ثقافيا وقوميا وسياسيا ، كانت تتردّد في الأوساط الدنيا ، على خشبات المسارح في مواسم المعارض والاحتفالات الشعبية ، أصوات المهرجين في تنوع كلامهم وفي محاكاتهم الساخرة لكل اللغات واللهجات ، وكان ينمو أدب الفابليو والشفانك(*) ، أدب أغاني الشارع والأمثال والنكات حيث لم يكن هناك وجود لأي مركز لغوي وحيث كان يجري اللعب الحي « بلغات » الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان ، هناك حيث كانت « اللغات » كلها أقنعة ، ولم يكن وجود لأي وجه لغوي حقيقي وأكيد .

هذا التنوع الكلامي المنظم في هذه الأجناس الدنيا لم يكن مجرد تنوع كلامي بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في كل أجناسها) ، أي بالنسبة إلى المركز اللغوي للحياة الكلمية الإيديولوجية للأمة وللعصر ،

---

* الفابليو قصة شعرية تحمل في أكثر الأحيان طابعا معاديا للإقطاع ورجال الدين وتمتاز بفجاجة فكاهيتها ، ازدهرت في فرنسا بين القرنين ١٢ – ١٤ . والشفانك هو المقابل الألماني للفابليو الفرنسي .

بل كان مجابهة واعية لها . كان مشحونا بالمحاكاة الساخرة (Parodie) وموجها بشكل محاجي ضد لغات العصر الرسمية . كان تنوعا كلاميا أشيعت فيه الحوارية .

ان فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي ولدت في مجرى اتجاهات المركزة في حياة اللغة ونشأت فيه تجاهلت هذا التنوع الكلامي الحواري المجسّد للقوى النابذة في حياة اللغة ، فكانت أعجز من ان تدرك الحوارية اللغوية التي أشاعها وحكمها صراع وجهات النظر الإجتماعية اللغوية وليس الصراع داخل اللغة ذاتها بين إرادات الأفراد أو التناقضات المنطقية . وعلى أي حال فحتى الحوار القائم داخل اللغة (الحوار الدرامي ، البلاغي ، المعرفي ، الحياتي اليومي) ظل حتى عهد جدّ قريب دون دراسة تقريبا سواء من الناحية الألسنية أو الأسلوبية . ويمكن القول صراحة ان اللحظة الحوارية في الكلمة وكل الظواهر المرتبطة بها ظلت حتى الفترة الأخيرة خارج منظور الألسنية .

أما الأسلوبية فقد أصمت أذنيها عن هذا الحوار تماما ، فتمثلت العمل الأدبي على أنه كلّ مغلق مكتف بذاته تشكل عناصره نظاما مغلقا لا يفترض شيئا خارج ذاته ، لا يفترض أي أقوال أخرى ، ودرست نظام العمل الأدبي قياسا على نظام اللغة الذي لا يمكن ان يتفاعل حواريا مع اللغات الأخرى . فالعمل الأدبي كلاّ ، وأياً كان هذا العمل ، هو من وجهة نظر الأسلوبية مونولوج مغلق ومكتف بذاته ينشئه المؤلّف ويعود إليه ، لا يفترض خارج نطاقه هو إلا سامعا سلبياً . فلو تصورنا العمل الأدبي ردّاً(*) في حوار ما يتحدّد أسلوبه

* قد يكون الرد جوابا أو اعتراضا أو ملاحظة على قول ما .

(أسلوب هذا الردّ) بعلاقته المتبادلة مع الردود الأخرى في هذا الحوار (المحادثة) ، لما وُجدت ، من وجهة نظر الأسلوبية التقليدية ، مقاربة تتناسب وهذا الأسلوب المكتسب الطبيعة الحوارية . فأكثر مظاهر هذا النوع حدة وبروزا ، وهي أسلوب المحاجة والمحاكاة الساخرة والسخرية ، توصف عادة بأنها ظواهر بلاغية وليست شعرية . ان الأسلوبية تقفل على أي ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي للقول المكتفي بذاته والمغلق كأنما تحبسها في زنزانة السياق الواحد ، فلا هي بقادرة على التجاوب مع أقوال الآخرين ولا هي بقادرة على تحقيق معناها الأساوبي بالتفاعل معها ، بل عليها ان تستغرق ذاتها في سياقها المغلق وحده .

وبما ان فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية كانت تخدم الاتجاهات المركزة العظمى في حياة الكلمة الإيديولوجية في أوروبا ، كانت تبحث **أول ما تبحث عن الوحدة** في التنوع . وهذا التركيز الفريد على الوحدة في حاضر اللغات وماضيها لفت اهتمام الفكر الفلسفي الألسني وصبه على أكثر لحظات الكلمة ثباتا وصلابة وأقلها قابلية للتغير أو لتعدّد التفسير (على اللحظات **الصوتية** في الكلمة في الدرجة الأولى) وعلى أبعدها عن الدوائر الاجتماعية المعنوية المتغيرة في الكلمة ، فظل « الوعي اللغوي » الفعلي ، الممتلىء أيديولوجيا ، المشارك في التنوع الكلامي واللغوي القائم واقعيا ، خارج منظورها . هذا التركيز على الوحدة دون سواها جعلها تتجاهل كل الأجناس الكلمية (الحياتية ، البلاغية ، النثرية الفنية) التي كانت الحاملة لاتجاهات اللا مركزة في اللغة أو التي كانت ، على أي حال ، تشارك مشاركة جوهرية زائدة في التنوع الكلامي . وظل التعبير عن وعي التنوع الكلامي واللغوي

هذا في أشكال وظواهر خاصة من أشكال حياة الكلمة وظواهرها دون أي تأثير محدّد في الفكر الألسني والاسلوبي .

ولهذا فالإحساس الخاص المتميز باللغة وبالكلمة الذي عبّر عن نفسه في الأسلبات والسكاز وفي أشكال التمويه الكلامي المتعدّدة « في الكلام غير المباشر » وفي أشكال فنية أخرى أعقد من أشكال تنظيم التنوع الكلامي وتوزيع موضوعاته توزيعا اوركسترّاليا باللغات ، وفي كل نماذج النثر الروائي المتميزة والعميقة ، عند غريميلسخاوزن وسرفنتس وفيلدينغ وستيرن وغيرهم ، هذا الإحساس لم يتمكن من إيجاد الوعي والتفسير النظريين المناسبين .

ان قضايا اسلوبية الرواية تؤدي حتما إلى ضرورة التطرق إلى جملة مسائل مبدئية تتصل بفلسفة الكلمة وبجوانب من حياتها يكاد الفكر الألسني والأسلوبي لم يلق عليها ضوءاً ، ألا وهي حياة الكلمة وسلوكها في عالمي التنوع الكلامي والتنوع اللغوي .

* * *

الفصل الثاني

الكلمة في الشعر والكلمة في الرواية

ظلّت الكلمة في ظواهرها الخاصة المحكومة بالتوجه الحواري للكلمة وسط الأقوال الأخرى في نطاق اللغة الواحدة (الحوارية الأصيلة للكلمة) ، ووسط « اللغات الاجتماعية » الأخرى في نطاق اللغة القومية الواحدة ، وأخيرا وسط اللغات القومية الأخرى في نطاق الثقافة الواحدة والمنظور الاجتماعي الأيديولوجي الواحد ، ظلّت على نحو يكاد يكون كاملاً خارج مجال رؤية فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي نهضت على قاعدتهما(١) .

صحيح ان هذه الظواهر أخذت تثير اهتمام عالمي اللغة والأسلوب في العقود الأخيرة ، لكن معناها المبدئي والواسع في كل دوائر حياة الكلمة لم يدرك بعد الإدراك الواجب .

ان التوجه الحواري للكلمة وسط كلمات الغير (في كل درجات

---

١ — لا تعرف الألسنية إلا التأثيرات والاختلاطات الآلية (الاجتماعية اللاواعية) المتبادلة بين اللغات ، تلك التي تنعكس في عناصر لغوية مجردة (صوتية وصرفية) .

« هذا الغير » وصفاته) يخلق في الكلمة امكانات فنية جديدة وجوهرية ، يخلق فنيتها النثرية الخاصة التي تجد تعبيرها الأكمل والأعمق في الرواية .

وسنركز اهتمامنا على مختلف أشكال التوجه الحواري للكلمة ودرجاته ، والامكانات النثرية الفنية الخاصة المتصلة بهذه الأشكال والدرجات .

الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلاّ ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعتها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة . أما الكلمة الأخرى ، الموجودة خارج سياقها ، فلا تعرفها إلاّ بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة ، إلاّ كلمة لا تخصّ أحداً ، إلاّ مجرّد امكانية كلامية . الكلمة المباشرة ، كما تفهمها الأسلوبية التقليدية ، لا تلقى في توجّهها إلى الموضوع إلاّ مقاومة الموضوع نفسه (عجز الكلمة عن استنفاده ، عجزها عن قوله كاملاً) ، لكنها لا تلقى في توجهها إلى موضوعها مقاومة جوهرية ومتعددة الأشكال من كلمة الغير . فلا أحد يعيق الكلمة ولا أحد ينازعها فيها .

لكن الكلمة الحية ، أي كلمة حية ، لا تواجه موضوعها بشكل واحد : فبين الكلمة والموضوع ، وبين الكلمة والمتكلّم ، وسطٌ لدن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان ، وسط من الكلمات الأخرى ، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه وفي الموضوع نفسه . ولا تستطيع الكلمة التفرّد والتشكل أسلوبيا إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص ، المتميز .

ذلك ان كل كلمة مشخصة (كل قول) تجد دائماً الشيء ، الموضوع المتوجهة إليه مفترى عليه إن صح التعبير ، مُختلَفاً فيه ،

مقوّما ، ملفوفاً بسديم كلمات الآخرين التي قيلت فيه أو على العكس ، مُضاءً بنورها . إنه مكبّل ومُخترَقٌ بالأفكار العامة ووجهات النظر المختلفة وبتقويمات الآخرين ونبراتهم . والكلمة الموجّهة إلى موضوعها تدخل في هذا الوسط المتوتر والمضطرب حواراً من كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم وفي شبكةِ علاقاتهم المتبادلة المعقدة فتندمج في بعضها وتنفر من بعضها الآخر وتتقاطع مع بعضها الثالث . وهذا كله يمكن أن يسهم جوهرياً في تشكل الكلمة ويترسّبَ في كل طبقات معانيها ، ويعقد تعبيريتها ويؤثر في قوامها الأسلوبي كله .

ان القول الحي ، الناشيء عن وعي في لحظة تاريخية ما ، وفي وسط اجتماعي ما ، لا يمكن إلاّ ان يلامس آلاف الخيوط الحوارية الحية التي نسجها الوعي الاجتماعي الأيديولوجي حول موضوع هذا القول ، لا يمكن إلاّ ان يصبح شريكا نشطا في الحوار الاجتماعي . إنه ينشأ منه ، من هذا الحوار ، تتمةً له ورداً عليه ، ولا يأتي موضوعَه من مكان ما جانبي .

ان احتواء الكلمة موضوعَها فعلٌ معقد : ذلك ان أي موضوع « مفترى عليه » « ومختلَفٍ فيه » مضاءٌ من جهة ومعتّم عليه من جهة أخرى بالآراء الاجتماعية المختلفة وبكلمات الآخرين فيه(١) ، وفي لعبة النور والظلّ المعقدة هذه تدخل الكلمة وتتشبّع بها راسمة فيها

---

١ — بماله دلالته في هذا الشأن الصراع ضد الافتراء على الموضوع (فكرة العودة إلى الوعي الأولي ، الوعي البدائي ، إلى الشيء في ذاته ، إلى الإحساس الخالص الخ (في الروسوية والطبيعية والانطباعية ، والأكمائية ، والدادية ، والسريالية وغيرها من الاتجاهات المماثلة) .

ملامحها الخاصة أسلوبا ومعنى . ان احتواء الكلمة موضوعها يتعقد بالتفاعل الحواري الجاري داخل الموضوع بين مختلف لحظات إدراكه والطعن فيه من خلال الكلمة الاجتماعية . والتصوير الفني للموضوع أي « صورته » يمكن ان يُخترق بهذه اللعبة الحوارية بين مقاصد الكلمات التي تلتقي فيه وتتشابك ، ويمكن لهذا التصوير ألاّ يطمس هذه المقاصد ، بل على العكس ان ينشّطها وينظمها . فاذا ما تصورنا **قصد مثل هذه الكلمة ، أي توجهها إلى الموضوع** ، على شكل شعاع ، فان لعبة اللون والضوء الحية الفريدة في سطوح الصورة التي يبنيها هذا الشعاع يمكن تفسيرها بانكسار الكلمة — الشعاع ليس في الموضوع ذاته (كما هو الحال في لعبة الصورة — المجاز في الكلام الشعري بالمعنى الضيق ،أي في « الكلمة المنعزلة ») ، بل بانكساره في وسطِ كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم الذي يعبره الشعاع متوجّها إلى الموضوع : فجوّ الكلمة الاجتماعي المحيط بالموضوع يجعل سطوح صورته (صورة هذا الموضوع) تشرق وتتلألأ .

ان الكلمة تستطيع ، وهي تشق طريقها إلى معناها وإلى تعبيريتها عبر كلمات الآخرين ونبراتهم المتباينة ، ان تشكل في تناغمها مع هذه اللحظات المختلفة أو في تنافرها معها نغمتها وقوامها الأسلوبيين في هذه العملية الحوارية .

تكلم هي صفة **الصورة النثرية الفنية** ، ولا سيّما صورة **النثر الروائي** . ان القصد المباشر والتلقائي للكلمة في جوّ الرواية يبدو أمراً على قدر لا يغتفر من السذاجة ، وهو في الواقع أمر مستحيل . ذلك ان السذاجة في ظروف الرواية الحقيقية تكتسب هي نفسها طابعا محاجيا

داخليا ، فتصبح هي أيضاً حوارية (مثال ذلك ما نجده عند أصحاب الاتجاه العاطفي وشاتوبريان وتولستوي) . مثل هذه الصورة الحوارية يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية أيضاً (دون أن تشكل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر) وحتى في الشعر الغنائي(١) . لكن مثل هذه الصورة لا يمكن أن تتفتح وتتعقّد وتتعمق وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني إلاّ في ظروف الجنس الروائي .

ففي الصورة الشعرية بالمعنى الضيق (في الصورة — المجاز) الفعلُ كل الفعل — أي ديناميكيةُ الصورة — الكلمة — يجري بين الكلمة (بكل لحظاتها) والموضوع (بكل لحظاته) . الكلمة هنا تغوص في الثراء الذي لا ينفد للموضوع وفي تنوّع صورة المتناقضة ، في طبيعته « البكر » ، التي لمّا تُقَلْ ؛ ولهذا فهي لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها (اللهم إلاّ كنوز اللغة ذاتها بطبيعة الحال) . الكلمة تنسى تاريخ إدراكها المتناقضِ لموضوعها ، وحاضرَ هذا الإدراك الذي لا يقل تناقضا عن ماضيه .

أما بالنسبة للناثر الفنان فالموضوع ، على العكس ، يكشف له على وجه الدقّة أول ما يكشف هذا التنوّع الاجتماعي المتباين لأسمائه وتعريفاته وتقويماته . وبدلاً من الامتلاء البكر للموضوع ولانفاده يتكشف للناثر تنوّع الطرق والدروب والمسالك التي شقّها الوعيُ الاجتماعي فيه . كما يتكشف للناثر ، بالإضافة إلى التناقضات الداخلية في الموضوع نفسه ، التنوع الكلامي الاجتماعي حول هذا الموضوع ،

---

١ — غنائيات هوراسيوس وفيون وهايني ولا فورج وآنينسكي وغيرهم على ما في هذه الظواهر من تباين .

تتكشف له بلبلة الألسن البابلية التي تثور حول أي موضوع . الموضوع للناثر نقطة التقاء أصوات متباينة ، وعلى صوته أن يُسْمع بين هذه الأصوات ؛ وهذه الأصوات تشكل الخلفية الضرورية لصوته ، وخارج هذه الخلفية لا تُلتقط الفروق النثرية الفنية التي يحملها صوته « ولا تُسمَع » أو يكون لها وقع .

والناثر الفنان يرقى بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي حول الموضوع إلى مرتبة الصورة الناجزة المخترقة بامتلاء الأصداء الحوارية والردود المحسوبة فنيا على كل أصوات هذا التنوع الكلامي ونغماته. لكن أي كلمة نثرية خارج الفن سواء كانت حياتية أو بلاغية أو علمية ، لا يمكنها أيضاً ، كما قلنا سابقا ، إلاّ أن تتوجه وسط « ما قيل » ، وسط « ما هو معروف »،وسط « الرأي العام » الخ . فالتوجه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أي كلمة بطبيعة الحال . إنه الوضع الطبيعي لأي كلمة حية . ذلك ان الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وفي كل توجهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر ، ولا يمكنها إلاّ أن تدخل في تفاعل حيّ متوتر معها . آدم الذي توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكرٍ لم يُفْتَرَ عليه ، آدم هذا هو الوحيد الذي كان بامكانه فعلا تفادي هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية . أما الكلمة الإنسانية التاريخية المشخصة فلم تُعْطَ هذا : فهي لا تستطيع أن تنأى بنفسها عن هذا إلاّ افتعالاً وإلى درجة معينة ليس إلاّ .

والأغرب ان فلسفة الكلمة والألسنية ركّزتا على هذه الحالة المفتعلة للكلمة المنزوعة من الحوار في المقام الأول ، واعتبرتاها الحالة الطبيعية (على الرغم من التشدّق المتواتر بأولوية الحوار على المونولوج) .

كان الحوار يُدْرس على أنه شكل تأليفي لبناء الكلام وحسب ، بينما كانت الحوارية الداخلية للكلمة (في الردّ كما في المونولوج) التي تخترق كل بنية هذه الكلمة وكل طبقات معانيها وتعبيريتها يجري تجاهلها تجاهلاً يكاد يكون تاما . لكن هذه الحوارية الداخلية للكلمة بالذات ، التي (الحوارية) لا تأخذ أشكالا حوارية تأليفية خارجية ، ولا تنفصل في فعل مستقل عن احتواء الكلمة لموضوعها ، تمتلك قدرة هائلة على خلق الأسلوب . ان الحوارية الداخلية تتجلّى في عدد من خصائص الدلالة والنحو والتأليف التي لم تدرسها الألسنية والأسلوبية إطلاقاً حتى الآن (كما لم تُدرس بالمناسبة حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

ان الكلمة تولد في الحوار بوصفها ردّه الحي ، وتتشكل في التفاعل الحواري مع كلمة الآخر داخل الموضوع . ان احتواء الكلمة موضوعَها حواري دائماً .

لكن هذا لا يستنفد الحوارية الداخلية للكلمة . فالكلمة ، أي كلمة ، لا تلتقي بكلمة الآخر في الموضوع فقط ، بل تتوجه إلى جواب ، ولا يمكنها تفادي التأثير العميق الذي للكلمة الجوابية المتوقعة .

ان كلمة الحديث الحية تتوجه مباشرة وبفظاظة إلى الكلمة — الجواب الآتية : إنها تستثير الجواب وتتوقعه وتتوضع باتجاهه . فالكلمة وهي تتشكل في جو المقول سابقاً ، تتحدّد أيضاً بالكلمة الجوابية التي لمّا تقل ، لكنها الإجبارية والمتوقعة . هذا ما يجري في كل حوار حي .

ان الأشكال البلاغية كلها ، وهي مونولوجية من حيث بنيانها التأليفي ، موجهة إلى السامع وإلى جوابه . ويعتبر بعضهم هذا التوجه

إلى السامع الخصوصية التكوينية الأساسية للكلمة البلاغية (١) . صحيح فعلاً أن الذي يميّز البلاغة هو ان الموقف من سامع معين وأخذ هذا السامع في الحسبان يدخلان في البناء الخارجي للكلمة البلاغية ذاته . هنا استهداف الجواب مفتوح ، مكشوف ومشخص .

هذا الاستهداف المكشوف للسامع وللجواب في الحوار الحياتي وفي الأشكال البلاغية لفت انتباه الألسنيين . لكن الألسنيين توقفوا هنا وفي المقام الأول أيضاً على الأشكال التأليفية التي تقتضيها مراعاة السامع وحسب ، دون البحث عن تأثير هذا السامع في طبقات المعنى والأسلوب العميقة . فلم يكونوا يأخذون في الحسبان إلاّ جوانب الأسلوب التي تحكمها مقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط ، الجوانب المحرومة من الحوارية الداخلية والتي تأخذ السامع في اعتبارها بوصفه فاهماً سلبيا وليس بوصفه مجيباً ومعترضاً نشطا .

يتصف الحوار الحياتي اليومي والبلاغةُ بمراعاة السامع وجوابه مراعاة صريحة وظاهرةً تأليفيا ، لكن أي كلمة أخرى موجهة أيضاً إلى فهم مقابل (جوابي) ، إلاّ ان هذا التوجه لا يستقل في فعل قائم بذاته ولا يُحتفى به تأليفيا . إن الفهم المقابل (الجوابي) قوة جوهرية تسهم في تشكيل الكلمة ، وهو إلى ذلك فهم نشط تحس به الكلمة مقاومة أو إسناداً يثريانها .

ان فلسفة الكلمة والألسنية لا تعرفان إلاّ الفهم السلبي للكلمة ،

---

١ – راجع كتاب ف . فينوغرادوف « في النثر الفني » ، فصل « البلاغية والشعرية» الصفحة ٧٥ وما يليها حيث تساق تعاريف من البلاغيات القديمة .

وفهمها ، إلى هذا ، على مستوى اللغة العامة ، أي فهم **المعنى المحايد** للقول وليس **مرماه الحيوي** .

ان المعنى اللغوي لقولٍ ما يُفْهم على خلفية اللغة ، أمّا مرماه الحيوي فعلى خلفية الأقوال الأخرى المشخصة في الموضوع ذاته ، على خلفية الآراء ووجهات النظر والتقويمات المتضاربة ، أي بالضبط على ما **يعقّد** طريق أي كلمة إلى موضوعها كما سبق ورأينا . إلا ان هذا الوسط المتباين من أقوال **الآخرين** لا يُعْطى المتكلّم في داخل الموضوع ، بل في نفس السامع بوصفها **خلفيته الزكانية** (apperceptif) التي تضج بالأجوبة والاعتراضات . وإلى خلفية الفهم الزكانية هذه ، وهي ليست لغوية بل مضمونية تعبيرية ، يتجه أي قول ، فيحدث **لقاء جديد للقول بكلمة الآخر** التي تمارس تأثيراً جديداً أصيلا في أسلوبه (أسلوب القول) .

ان الفهم السلبي للمعنى اللغوي ليس فهماً على وجه العموم . فهو ليس إلاّ لحظة مجرّدة من لحظاته . لكن الفهم **السلبي** ، حتّى حين يكون **أكثر تشخيصاً** لمعنى القول أي لقصد المتكلم لا يحمل مع بقائه سلبيا خالصاً ومتلقيا خالصاً أي جديد إلى الكلمة موضوع الفهم ، إنه يكررها وحسب ، وجلّ ما يسعى إليه كحدّ أقصى هو الاستعادة الكاملة لما أعطي في الكلمة المفهومة . فهو لا يخرج عن سياقها ولا يثري الشيء المفهوم بأي جديد . ولهذا فحتّى أخذ المتكلّم لمثل هذا الفهم السلبي في الحسبان لا يمكن أن يضيف جديداً إلى كلمة المتكلم ، لا يمكن أن يضيف أي لحظات جديدة سواء إلى تعبيريته أو إلى موضوعه . ذلك ان مختلف المتطلبات السلبية الخالصة التي يمكن أن تصدر عن الفهم السلبي

كالمزيد من الوضوح والإقناع والبيان الخ تبقي المتكلّم في سياقه الخاص ، في حدود منظوره ، لا تخرجه عن نطاقهما فهي محايثة بالكامل لكلمته لا تفكها من إسار اكتفائها بذاتها معنى وتعبيرا .

في حياة الكلام الفعلية كل فهم مشخّص نشطٌ : فهو يقحم المفهومَ في أفق موضوعه وتعبيريته ويندغم اندغاماً كاملا بالجواب ، بالاعتراض المعلّل أو الموافقة المعلّلة. فالأولوية للجواب بالذات بمعنى ما بوصفه البداية النشطة : ذلك ان الجواب يخلق أرضية للفهم ويعدّ له بنشاط واهتمام . الفهم لا ينضج إلاّ في الجواب . الفهم والجواب مندغمان ديالكتيكيا أحدهما بالآخر ومشروطان أحدهما بالآخر ولا وجود لأحدهما دون الآخر .

وعلى هذا فالفهم النشط إذ يُدخل الشيء المفهومَ في الأفق الجديد للفاهم ، إنما يرسي بذلك جملة علاقات متبادلة معقدة وجملة تناغمات أو تنافرات صوتية مع الشيء المفهوم ويغنيه بلحظات جديدة . والمتكلّم إنما يقيم حسابا لمثل هذا الفهم بالذات . ولهذا فتوجهه إلى السامع هو توجه إلى الأفق الخاص للسامع ، إلى العالم الخاص للسامع . وهذا التوجه يضيف إلى كلمة المتكلّم لحظات جديدة كل الجدّة . ذلك أنه يجري في هذه العملية تفاعل سياقات مختلفة ووجهات نظر مختلفة وآفاق مختلفة ونظم نبرات تعبيرية مختلفة « ولغات »اجتماعية مختلفة . فالمتكلّم يسعى إلى توجيه كلمته مع أفقه المحدّد لهذه الكلمة في أفق آخر (أفق الفاهم) وبالتالي يدخل في علاقات حوارية مع لحظات أفق الآخر . المتكلّم يخترق أفقا آخر هو أفق السامع ويبني قوله على أرض الغير ، على الخلفية الزكانية للسامع .

هذا النوع الثاني من الحوارية الداخلية للكلمة يختلف عن الأول المحكوم بلقاء الكلمة بكلمة الآخر داخل الموضوع نفسه . فالأفق الذاتي للسامع هنا ، وليس الموضوع ، هو حلبة اللقاء . ولهذا تحمل هذه الحوارية طابعا ذاتيا نفسيا أقوى وعارضاً في كثير من الأحيان ، امتثاليا فظاً حينا ، ومحاجيا متحديا حينا آخر . وفي أحيان كثيرة جداً ولا سيما في الأشكال البلاغية يمكن لهذا التوجه إلى السامع وما يتصل به من حوارية داخلية للكلمة أن يحجب الموضوع بكل بساطة : اذ يصبح إقناع السامع غاية قائمة بذاتها ومكتفية بذاتها مما يصرف الكلمة عن معالجة الموضوع نفسه معالجة خلاقة .

ولئن كانت العلاقة الحوارية بكلمة الغير داخل الموضوع والعلاقة الحوارية في جواب السامع المتوقع مختلفتين اختلافا جوهرياً وتحدثان في الكلمة آثارا أسلوبية مختلفة ، إلاّ أنه بامكانهما ، مع هذا ، التواشج الوثيق بحيث تصبحان غير قابلتين للتفريق بينهما بالنسبة إلى التحليل الأسلوبي .

وعلى سبيل المثال تتميز الكلمة عند تولستوي بحواريتها الداخلية الحادة ، وهذه الحوارية الحادة تلقاها في الموضوع كما في أفق القارىء الذي يحس تولستوي إحساسا مرهفاً بخصائصه المعنوية والتعبيرية . هذان الخطان في الحوارية (ذات الشحنة المحاجية في معظم الأحيان) يتواشجان تواشجاً وثيقاً جداً في أسلوبه . فالكلمة عند تولستوي حتى في أوفر تعابيره « غنائية » وفي أشد أوصافه « ملحمية » تتناغم وتتنافر (وتتنافر أكثر مما تتناغم) مع مختلف لحظات الوعي الكلمي الاجتماعي المتباين الذي يلفّ الموضوع ، وتقتحم في الوقت نفسه على نحو محاجيّ

أفق القارىء بموضوعاته وقيمه في محاولة منها لإصابة الخلفية الزكانية لفهمه النشط وتخريبها . وتولستوي في هذا وريث القرن الثامن عشر ولا سيما روسو . من هنا يأتي أحيانا تضييق الوعي الاجتماعي المتضارب الذي يحاججه تولستوي حتى حدود وعي أقرب معاصريه ، معاصر يومه وليس حقبته . ومن هنا بالتالي التشخيصية المفرطة للحوارية (التي تكاد تكون محاججة دائماً) . ولهذا السبب تحتاج الحوارية ، التي نسمعها بوضوح زائد في تعبيرية أسلوبه ، إلى تعليق تاريخي أدبي خاص أحيانا . فنحن لا نعرف مع أي شيء بالضبط يتناغم النغم الأساسي أو يتنافر . ومع هذا فالتنافر أو التناغم من مهمة الأسلوب(١) . إلا ان هذه التشخيصية المفرطة (التي تكاد تقترب من تشخيصية المقالة الصحفية الهجائية) لا تسم إلا اللحظات والأصوات الثانوية للحوارية الداخلية في كلمة تولستوي .

ان الموقف من كلمة الآخر ومن قول الآخر من مهمة الأسلوب كما رأينا في ظواهر الحوارية الداخلية للكلمة التي درسناها (الداخلية تمييزا لها من الحوار ذي الطابع التأليفي الخارجي) . والأسلوب يشتمل عضويا الإشارات التي في الخارج وتناسب عناصره مع عناصر السياق الآخر . فالسياسة الداخلية للأسلوب (القرن بين العناصر) تتحدد بسياسته الخارجية (موقفه من كلمة الآخر) . كأني بالكلمة تعيش على تخوم سياقها هي وسياق الغير .

---

١ – راجع كتاب ب . م ايخنبوم « لييف تولستوي » ، الكتاب الأول ، لينغراد ١٩٢٨ ، حيث يزخر الكتاب بالمعطيات المناسبة وعلى سبيل المثال كشفه عن موضوع الساعة الملح في قصة تولستوي « سعادة عائلية » .

والرد في أي حوار فعلي يعيش أيضاً مثل هذه الحياة المزدوجة . فهو يُبْنى ويفهم في سياق الحوار الكامل الذي يتكوّن من أقواله هو (من وجهة نظر المتكلّم) ومن أقوال الآخر (ندّه) . ولا يمكن انتزاع الردّ من هذا السياق المتداخل المكوّن من كلمات المتكلم وندّه دون أن يفقد الردّ معناه ونغمته . فهو جزء لا يتجزأ من كلّ متضارب .

تبدو ظاهرة الحوارية الداخلية بقدر أو بأخر للعيان في كل مجالات حياة الكلمة كما قلنا . لكن إذا كانت الحوارية في النثر الخارج عن الفن (الحياتي اليومي ، البلاغي ، العلمي) تتمايز عادة في فعل خاص وتتفتّح في حوار مباشر أو في أشكال واضحة أخرى من أشكال الافتراق والمحاجة مع كلمة الآخر معبّرٍ عنها تأليفيا ، فالحوارية في النثر الفني ، والرواية على وجه التخصيص ، تخترق عملية احتواء الكلمة لموضوعها وتعبيريتها من الداخل مغيّرة من دلالة الكلمة وبنيتها النحوية . فيصبح التوجه الحواري المتبادل هنا وكأنه حدثُ الكلمة ذاتها يشيع من الداخل الحياة والدرامية في كل لحظات هذه الكلمة .

في معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا تُستخدَم الحوارية الداخلية للكلمة فنيا كما قلنا ، فهي لا تدخل في الموضوع الجمالي للعمل الفني ، وتُخْمَدُ افتعالاً في الكلمة الشعرية . أما في الرواية فتصبح الحوارية الداخلية إحدى أكثر لحظات الأسلوب النثري جوهرية ، وتخضع هنا لمعالجة فنية خاصة .

ولا يمكن للحوارية الداخلية أن تصبح القوة الجوهرية المبدعة للشكل إلا حيث يخصب التنوّع الكلامي الاجتماعي الخلافات والتناقضات الفردية ، وحيث لا تتردّد الأصداء الحوارية في قمم معاني الكلمة

(كما في الأجناس البلاغية) بل تنفذ إلى الطبقات العميقة للكلمة وتجعل اللغة ذاتها والرؤية اللغوية (الشكلَ الداخليَّ للكلمة) حواريتين ، وحيث ينشأ حوار الأصوات تلقائيا من الحوار الاجتماعي بين « اللغات» ، وحيث يأخذ قول الآخر يتردّد وكأنه لغة اجتماعية غريبة ، وحيث يتحوّل توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين إلى توجّه وسط لغات غريبة اجتماعيّا في نطاق اللغة القومية الواحدة .

ان الحوارية الطبيعية للكلمة لا تستخدم فنيافي الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق . الكلمة هنا تكتفي بذاتها ولا تفترض أقوالا أخرى خارج حدودها . والأسلوب الشعري مقطوع الصلة اصطناعاً بأي تفاعل مع كلمة الآخر ، بأي تطلّع إلى كلمة الآخر .

كما هو غريب على الأسلوب الشعري وبنفس القدر أيضاً أي تطلّع إلى لغات الآخرين ، إلى امكانية وجود مفردات أخرى ودلالية أخرى وأشكال نحوية أخرى الخ وإلى وجود وجهات نظر لغوية أخرى . وعليه فغريب على الأسلوب الشعري الإحساس بمحدودية لغته وتاريخيتها ومشروطيتها وخصوصيتها الاجتماعية ، ولهذا فغريب عليه أيضاً الموقف النقدي ، المتحفّظ من لغته بوصفها إحدى لغات التنوع الكلامي الكثيرة وما يرتبط بهذا الموقف من تمنّعه عن تسليم ذاته كلها ومعناه كله لهذه اللغة .

وبطبيعة الحال لم يكن ممكنا لأي شاعر وُجد تاريخيا بوصفه إنسانا يحيط به تنوّع كلامي ولغوي حيّ ان يكون هذا الإحساس بلغته وهذا الموقف منها غريبين (بقدر أو بآخر) عليه ؛ لكنه لم يكن ممكنا لهذا الإحساس وهذا الموقف أن يجدا لهما مكانا في الأسلوب الشعري لعمله

دون ان يخلاّ بهذا الأسلوب ودون أن يحيلاه إلى نمط نثري ويحيلا الشاعر إلى ناثر .

في الأجناس الشعرية يحقق الوعي الفني (بمعنى وحدة كل مقاصد المؤلِّف المعنوية والتعبيرية) ذاته تحقيقا كاملاً في لغته ، فهو محايث لها تماما ، يعبّر عن ذاته فيها مباشرة وتلقائيا ، دون تحفظات ودون تغريب. لغة الشاعر هي لغته ، إنه فيها حتّى النهاية وباندماج وثيق بها ، يستخدم أي شكل فيها وأي كلمة وأي عبارة تبعاً لمهمتها المباشرة (دون معترِضتينْ إن صح التعبير) ، أي بوصفها تعبيرا خالصاً ومباشراً عن قصده . ومهما يكن من شأن « عذابات الكلمة » التي يعيشها الشاعر ويعانيها أثناء عملية الإبداع ، فاللغة في العمل الذي يبدع أداة طيعة تتكافىء تماماً وقصدَ المؤلِّف .

اللغة في العمل الشعري تحقق ذاتها بوصفها لغة يقينية فوق مستوى الشك وشاملة . كل ما يراه الشاعر ويدركه ويفكر فيه إنما يراه ويدركه ويفكر فيه بعيون هذه اللغة ، وبأشكالها الداخلية ، وليس هناك ما يقتضي اللجوء إلى مساعدة لغة أخرى ، غريبة للتعبير عنه. لغة الجنس الشعري عالم بطليموسي واحد ووحيد ، لا وجود ولا حاجة لأي شيء خارجه . ان فكرة تعدّد العوالم اللغوية المحمّلة بقدر واحد من المعاني والتعبيرية مرفوضة عضويا بالنسبة للأسلوب الشعري .

ان عالم الشعر ، مهما كشف فيه الشاعر من تناقضات ونزاعات لا مخرج منها ، منارٌ دائماً بكلمة واحدة ويقينية . التناقضات والنزاعات والشكوك تبقى في الموضوع ، في الأفكار ، في مشاعر المعاناة ، وباختصار تبقى في المادة الشعرية . لكنها لا تنتقل إلى اللغة . في الشعر الكلمةُ

حول الشكوك والريب يجب أن تكون كلمة يقينية فوق مستوى الشك والريبة .

ان مسؤولية الأسلوب الشعري المباشرة والمتساوية عن لغة العمل كله **بوصفها لغته** ، والتضامن الكامل مع كل لحظة من لحظات هذه اللغة وكل نغمة من نغماتها وكل ظلّ من ظلالها ، هما المطلب الجوهري لهذا الأسلوب . إنه يكتفي بلغة واحدة ووعي لغوي واحد . والشاعر لا يستطيع أن يقابل وعيه الشعري ومقاصده باللغة التي يستخدمها . إذ إنه فيها كاملاً ولهذا لا يستطيع أن يجعلها في نطاق الأسلوب موضوع إدراك أو فكرة أو موقف . اللغة معطاة له **من الداخل** فقط ، في عملها القصدي وليس من الخارج ، في خصوصيتها ومحدوديتها الموضوعية . ان القصدية المباشرة المطلقة للغة وقيمتها الكاملة وإظهارها الموضوعي في الوقت نفسه (بوصفها واقعاً لغوياً محدوداً من الناحيتين الاجتماعية والتاريخية) أمور متنافية في حدود الأسلوب الشعري . ذلك ان وحدة اللغة ووحدانيتها هما الشرطان الضروريان لتحقيق فردية الأسلوب الشعري القصدية المباشرة ولتماسكه المونولوجي .

هذا لا يعني بطبيعة الحال ان التنوّع الكلامي أو حتى لغات الغير لا يمكن أن تدخل في العمل الشعري إطلاقا . الحقيقة ان هذه الإمكانات محدودة : هناك مجال معيّن للتنوّع الكلامي في الأجناس الشعرية « الوضيعة » فقط (الهجائية ، الكوميدية الخ) . ومع هذا بالإمكان دخول التنوّع الكلامي (اللغات الايديولوجية الاجتماعية الأخرى) حتى في الأجناس الشعرية الخالصة ، وفي المقام الأول في كلام الشخوص . لكن هذا التنوّع الكلامي هنا ذو علاقة بالموضوع (objet) ، إنه

يُعْرَض بوصفه شيئاً في حقيقة الأمر ، فهو ليس واللغة الفعلية للعمل في مستوى واحد : إنـــه حركة (geste) مصوَّرة من حركات الشخص وليس كلمة مصوِّرة . ان عناصر التنوّع الكلامي لا تدخل هنا على قدم المساواة مع اللغة الأخرى ، اللغة التي تحمل وجهات نظرها الخاصة والتي يمكنك أن تقول بها شيئا لا تستطيع قوله بلغتك ، بل على قدم المساواة مع الشيء المصوَّر . ذلك ان الشاعر يتكلم بلغته هو على الشيء الغريب . فهو لا يلجأ أبدا ، كي ينير عالم الآخرين ، إلى لغة الآخرين بوصفها اللغة الأنسب لهذا العالم . أما الناثر كما سنرى فيحاول التكلم بلغة الآخرين حتى على ما يخصه هو (باللغة غير الأدبية للراوية أو ممثل فئة أيديولوجية اجتماعية معينة على سبيل المثال) ، وكثيراً ما يقيس عالمه بمقاييس الغير اللغوية .

وجراء المتطلّبات التي تبيّناها ، كثيرا ما تصبح لغة الأجناس الشعرية حيثما تقترب هذه الأجناس من مداها الأسلوبي الأقصى (١) ، لغةً مستبدة ، عقائدية ومحافظة ، منغلقة على تأثير اللهجات الاجتماعية الخارجة عن الأدب . ولهذا السبب بالذات تصبح واردةً وممكنة على أرضية الشعر هذه فكرةُ « اللغة الشعرية الخاصة » ، « لغة آلهة الشعر وسدنته » الخ . ومما له دلالته الخاصة ان الشاعر ، اذ يرفض لغة أدبية ما ، يحلم في أغلب الأحيان باصطناع لغة شعرية جديدة خاصة بدلاً من استخدام اللهجات الاجتماعية المتاحة والقائمة فعلا . ان اللغات الاجتماعية تتعلق بالموضوع – الشيء وذات خصوصية مميِّزة ، محدّدةٌ

---

١ – نحن نصف دائما المدى الأمثل للأجناس الشعرية بطبيعة الحال . أما في الأعمال الفعلية فبالإمكان وجود مستويات نثرية جوهرية ، ووجود أنواع هجينة متعددة من هذه الأجناس تنتشر خاصة في عصور تغير اللغات الأدبية الشعرية .

اجتماعيا ومحصورة مكانيا . أما لغة الشعر المنشأة اصطناعاً فستكون لغة قصدية صريحة لا يخالطها شك أو ريبة ، واحدةً ووحيدة . وعلى سبيل المثال حين أخذ الناثرون الروس يبدون اهتماماً فريدا باللهجات والسكاز في بداية القرن العشرين ، كان الرمزيون (بلمونت وف . ايفانوف) ثم المستقبليون يحلمون بانشاء « لغة خاصة بالشعر » ، بل قاموا بمحاولات لإنشاء لغة كهذه (محاولات خليبنيكوف) .

ان فكرة لغة واحدة ووحيدة خاصة بالشعر فلسفة طوباوية مميّزة للكلمة الشعرية ، يقوم في أساسها الشروط والمتطلبات الفعلية للأسلوب الشعري المكتفي بلغة واحدة ذات قصدية مباشرة ترى إلى اللغات الأخرى (المحكية ، العمالية ، النثرية الخ) على أنها تنصبّ على الموضوع — الشيء ولا تساويها إطلاقا(١) .

ان اللغة ، بوصفها الوسط المشخص الحي الذي يعيش وعي فنّان الكلمة فيه ، لا تكون واحدة أبدا . إنها واحدة فقط بوصفها نظاما صرفياً نحوياً لأشكال معيارية مأخوذاً بمعزل عن التأويلات والإدراكات الأيديولوجية المشخصة التي يزخر بها ، وعن الصيرورة التاريخية المستمرة للغة الحية . ان الحياة الاجتماعية الحية والصيرورة التاريخية تخلقان في نطاق اللغة القومية ، الواحدة نظريا ، تعدّدية عوالم مشخصة ومنظورات أيديولوجية كلمية واجتماعية مغلقة ، وضمن هذه ، المنظورات المختلفة تمتلىء العناصر المجرّدة الواحدةُ في اللغة بمضامين قيمٍ ومعان مختلفة وبايقاعات مختلفة .

---

١ — هكذا كانت وجهة نظر اللغة اللاتينية في اللغات القومية في القرون الوسطى .

واللغة الأدبيـــة نفسها ـــ محكيّة وكتابية ـــ وإن كانت واحدة ليس من حيث سماتها اللغوية العامة المجرّدة وحسب ، بل من حيث أشكال إدراك هذه اللحظات المجرّدة ، هي لغة مفككة ومتنوعة كلاميا في جانبها المتصل بالمعنى المشخص والتعبيري للموضوع .

هذا التفكك تحكمه قبل كل شيء البنية العضوية **للأجناس** فبعض لحظات اللغة (المفرداتية ، الدلالية ، النحوية أو غيرها) تلتحم التحاماً وثيقاً بالتطلّع القصدي والنظام النبروي العام لهذا الجنس أو ذاك : جنس الخطابة أو الأدب الأجتماعي أو الصحافة أو أدب الصحفيين أو الأدب الرخيص (رواية البولفار مثلا) وأخيراً أجناس الأدب الكبير المختلفة ، فتكتسب بصمة هذه الأجناس الخاصة : تشاركها وجهات نظرها الخاصة ومقارباتها وأشكال تفكيرها والفروق بينها ونبراتها الخاصة .

ويضاف إلى تفكك اللغة حسب الأجناس تفكك آخر يتوافق مع الأول حينا ويختلف عنه حينا آخر هو تفكك اللغة **مهنياً** (بالمعنى الواسع للكلمة) : فهناك لغة المحامي والطبيب والتاجر والسياسي والمعلم الخ . هذه اللغات لا تتميّز بمفرداتها وحسب بطبيعة الحال ، بل تغيرّ في أشكال معينة من التوجه القصدي ، ومن الإدراك والتقويم المشخصين . ولغة الكاتب (الشاعر ، الروائي) نفسها يمكن اعتبارها أرغة إلى جانب أرغات أخرى .

ما يهمنا هنا هو الجانب القصدي في تفكك « اللغة العامة » ، أي الجانب المتعلق بالموضوع في معناه وتعبيريته . ذلك ان ما يتفكك ويتمايز ليس القوام الألسني المحايد للغة ، بل امكاناتها القصدية هي التي

تُنْتَهب : فهي تتحقق في اتجاهات معينة ، وتمتلىء بمضمون معين ، وتتشخص وتتعيّن ، وتتشرّب بتقويمات مشخصة وتندغم مع موضوعات معينة وآفاق تعبير معينة سواء من حيث الجنس الأدبي أو المهنة . لغات الأجناس والأرغات المهنية هذه هي ، من داخل هذه الآفاق أي بالنسبة إلى المتكلّمين أنفسهم ، قصدية صريحة أي معبِّرة تعبيرا مباشراً وكاملا ، أما من الخارج ، أي لمن هم خارج هذا الأفق القصدي ، فيمكن ان تكون ذات خصوصية وصفية أو تلوينية الخ . المقاصد التي تخترق هذه اللغات تثخن بالنسبة لغير المشاركين في الأفق القصدي ، تصبح تقييدات معنوية وتعبيرية بالنسبة لهم ، تثقل عليهم الكلمة وتغرّبها عنهم، وتعسّر عليهم الكلمة في استخدامها القصدي المباشر غير المتحفِّظ .

لكن الأمر أبعد من أن يُستنفَد بالتفكك الجنسي والمهني للغة الأدبية العامة . فمع ان اللغة الأدبية في نواتها الأساسية كثيراً ما تكون متجانسة اجتماعياً بوصفها اللغة المحكية والكتابية لفئة اجتماعية مسيطرة ، إلاّ أنه يتوفر فيها دائما حتى في هذه الحالة قدر من التباين الاجتماعي والتفكك الاجتماعي يمكن أن يصبح في غاية الحدّة في بعض الحقب . هذا التفكك الاجتماعي يمكن ان يتطابق في حالة أو في أخرى والتفكك الجنسي أو المهني ، لكنه في حقيقة الأمر تفكك قائم بذاته ومتميّز بطبيعة الحال .

ان التفكك الاجتماعي محكوم أيضاً وقبل أي شيء باختلاف الآفاق المعنوية والتعبيرية للموضوعات ، أي إنه يتبدّى في الاختلافات النمطية لإدراك عناصر اللغـــة وإبرازها ويمكنه ألاّ يخلّ بالوحدة اللهجوية اللغوية المجرّدة للغة الأدبية العامة .

ثم ان أي نظرة قيمة اجتماعيًا إلى العالم تملك القدرة على نهب الإمكانات القصدية للغة عن طريق تحقيقها تحقيقا مشخصا خاصا ومتميزا . فالاتجاهات (الفنية وسواها) والحلقات والمجلات وبعض الصحف وحتى بعض الأعمال الهامة وبعض الأفراد يملكون القدرة كلّ بقدر ما أوتي من أهمية اجتماعية على تفكيك اللغة بإثقالهم كلماتها وأشكالها بنواياهم ونبراتهم النموذجية الخاصة ، وبهذا يغرّبونها إلى حدّ ما عن الاتجاهات والأحزاب والأعمال الأخرى والأشخاص الآخرين .

ان أي كلام قيّم اجتماعيا يملك القدرة على التأثير بمقاصده تأثيراً قد يستمرّ طويلا ويصيب دائرة واسعة في لحظات اللغة المقحمة في سياق اندفاعته المعنوية والتعبيرية ، اذ يفرض على هذه اللحظات فروقا معينة في المعنى وتدرّجاتٍ معينة في القيم ؛ وهكذا يمكنه ان ينشيء الكلمة الشعار والكلمة الشتيمة والكلمة الثناء الخ .

ولكل جيل في كل فئة اجتماعية في كل لحظة تاريخية من حياة الكلمة الأيديولوجية لغتُه . زد على ذلك أن لكل عمرٍ ، في الواقع ، لغته ومفرداته ونظام نبراته الخاص التي تتغيرّ تبعا للشريحة الاجتماعية وللمنشأة التعليمية (فلغة طالب المدرسة الحربية ولغـــة طالب الثانوية ولغة طالب المعهد العلدي لغات مختلفة) ولعوامل التفكيك الأخرى . وهذه كلها لغات نمطية اجتماعيّا مهما كانت دائرتها الاجتماعية ضيقة . وحتّى الأرغة العائلية يمكن ان تكون الحد الاجتماعي للغة . مثال ذلك أرغة آل ايرتينيف التي صوّرها تولستوي بكل ما فيها من مفردات خاصة ونظام نبرات خاص متميز .

وأخيراً ، تتعايش في كل لحظة لغاتُ حقب وفترات مختلفة من حقب الحياة الإيديولوجية الاجتماعية وفتراتها . بل توجد أيضاً لغاتُ أيّام : فيومنا وأمسنا السياسي والإيديولوجي الاجتماعي ليس بينهما ، بمعنى ما ، لغة مشتركة ؛ ولكل يوم وضعه الاجتماعي الإيديولوجي المعنوي ومفرداته ونظام نبراته وشعاره وكلداته في الشتم والثناء . ان الشعر يفقد الأيامَ وجهها في اللغة . أما النثر كما سنرى فكثيراً ما يفرّق بينها عمداً وبحساب ، ويجسّدها في ممثلين من لحم ودم ويواجه واحدهم بالآخر في حوارات روائية لا مخرج منها .

وهكذا فاللغة في كل لحظة من لحظات وجودها التاريخي متنوعة كلاميا : إنها التعايش مجسدا بين تناقضات الحاضر والماضي الاجتماعية الايديولوجيــة ، بين مختلف حقب الماضي ، وبين مختلف فئات الحاضر الأيديولوجية الإجتماعية ، بين الاتجاهات والمدارس والحلقات الخ . « ولغات » التنوّع الكلامي هذه تتلاقح بأشكال مختلفة مشكلةً « لغات » جديدة نمطية اجتماعياً .

إلا ان بين « لغات » التنوع هذه كلها اختلافات منهجية جدّ عميقة : ذلك أنه يقوم في أساسها مبادىء فرز واشتقاق متباينة تماما (المبدأ الوظيفي في بعض الحالات ، مضمون الموضوع في حالات ثانية . المبدأ اللهجوي الاجتماعي في حالات ثالثة) . ولهذا السبب نرى أن هذه « اللغات » لا تنفي إحداها الأخرى ، بل تتقاطع معها بصور مختلفة (اللغة الأوكرانية ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة الرمزية المبكرة ، لغة الطالب ، لغة جيل الأطفال ، لغة المثقف الصغير ، لغة نصير النيتشوية الخ) . حتى ليبدو أحيانا أن كلمة « اللغة » تفقد في هذه الحالة

أي معنى ، اذ ليس هناك مستوى واحد ، على ما يظهر ، يمكن أن تلتقي فيه كل هذه « اللغات » .

لكن هذا المستوى الواحد الذي يبرّر مقارناتنا موجود فعلا : ذلك أن كل لغات التنوّع الكلامي ، أيّا كان المبدأ القائم في أساس تمايزها وانفرادها ، هي وجهات نظر خاصة إلى العالم وأشكال من أشكال وعيه بالكلمة ، ومجالات خاصة من مجالات رؤية الموضوعات في معانيها وقيمها . وبوصفها كذلك يمكن أن تقارن إحداها بالأخرى ، وأن تكمل إحداها الأخرى وتناقض إحداها الأخرى وترتبط بالأخرى حواريا . ويمكنها ، بوصفها كذلك ، أن تلتقي وتتعايش في وعي الناس ، وفي المقام الأول في الوعي الإبداعي للروائي الفنان . وبما هي كذلك فهي تعيش فعلا تكافح وتتشكل في التنوع الكلامي الاجتماعي . ولهذا السبب يمكن لهذه اللغات جميعا ان تنتظم في مستوى واحد هو مستوى الرواية التي يمكنها ان توحّد في ذاتها أسلبات المحاكاة الساخرة للغات الأجناس الأدبية ، ومختلف أنواع أسلبة وعرض لغات المهن ، والاتجاهات ، والأجيال ، واللهجات الاجتماعية الخ (مثال ذلك ما نجده في الرواية الفكاهية الإنكليزية) . هذه اللغات كلها يمكن للروائي ان يشركها بهدف توزيع موضوعاته اوركستراليا والتعبير عن نراياه وأحكامه تعبيرا مواربا (غير مباشر) .

ولهذا السبب ترانا نبرز طوال الوقت اللحظة المعنوية والتعبيرية للموضوع أي اللحظة القصدية بوصفها القوّة المفككة والممايزة للغة الأدبية العامة ، وليس السمات الألسنية (تلاوين المفردات ، الفروق الثانوية في الدلالة الخ) للغات الأجناس الأدبية والأرغات المهنية الخ .

فما تلك السمات سوى ترسّبات متصلّبة إن صح التعبير من عمل القصد ، ليست سوى علامات متروكة على طريق العمل الحيّ للقصد ، لتأويل الأشكال اللغوية العامة . هذه السمات الخارجية ، الملاحَظَة والمثبتة ألسنيا ، لا يمكنها هي نفسها أن تُفْهم وتدرس دون فهم تأويلها القصدي .

ان الكلمة تعيش خارج ذاتها ، في توجهها الحي إلى الموضوع ؛ فاذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية ، لن يبقى بين أيدينا إلاّ جثة الكلمة عاريةً لا نستطيع أن نعرف منها شيئا لا عن وضع الكلمةالاجتماعي ولا عن مصير حياتها . **ان دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به .**

إننا حين نقدّم الجانب القصدي لتفكك اللغة الأدبية ، نستطيع أيضاً ، كما قلنا سابقاً ، وضع ظواهر غير متجانسة منهجياً كاللهجات المهنية والاجتماعية والنظرة إلى العالم والمؤلفات الفردية في صفّ واحد ، اذ في الجانب القصدي منها يقوم ذلك المستوى المشترك الذي يمكنها أن تتقابل فيه وتتقابل حواريا . القضية كل القضية ان قيام علاقات حوارية (أصيلة) بين « اللغات » ، أياً كانت هذه اللغات ، أمر ممكن ، أي إنه يمكن ادراك هذه « اللغات » على أنها وجهات نظر في العالم . ومهما يكن من اختلاف وتباين القوى الاجتماعية التي تنتج عملية التفكيك هذه (سواء كانت المهنة أو الاتجاه الأدبي أو الجنس الأدبي ، أو الشخصية الفردية) فان العملية نفسها تتلخص باشباع اللغة إشباعاً مديداً (نسبيّا) وقيمنا اجتماعيّا (جماعيا) بمقاصد ونبرات معينة (وبالتالي مقيّدة) .

وبقدر ما يكون هذا الاشباع المفكّك أطول ديمومة والدائرة الإجتماعية التي يشملها أوسع ، وبالتالي بقدر ما تكون القوة المحدثة لعملية تفكيك اللغة جوهرية ، تكون تلك الآثار ، تلك التغيّرات الألسنية في سمات اللغة (الرموز الألسنية) التي تبقى في اللغة نتيجة عمل هذه القوة — من الفروق الدلالية الثابتة (والاجتماعية بالتالي) وحتى السمات اللهجوية الحقيقية (الصوتية والصرفية وغيرها) التي تمكننا من القول بتشكل لهجة اجتماعية متميزة فعلا ، — تكون تلك الآثار أكثر حدّة ورسوخاً .

ونتيجة عمل كل هذه القوى المفككة لا تبقى في اللغة أية كلمات وأشكال محايدة « لا تخصّ أحدا » : فاللغة كلها تبدو متنازَعة ، مخترقة بالمقاصد ومشبعة بالنبرات . اللغة بالنسبة إلى الوعي الذي يعيش فيها ليست نظام أشكال معيارية مجرّدا ، بل رأيا متضاربا مشخّصا في العالم . الكلمات كلها تفوح منها رائحة المهنة ، الجنس أو الاتجاه الأدبي ، الحزب ، عملٍ معيّن ، انسان معين ، جيل معين ، عمر معين ، يوم معين ، ساعة معينة . كل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها هذه الكلمة حياتها المتوترة اجتماعيا ؛ كل الكلمات والأشكال مأهولة بالمقاصد ؛ في الكلمة لا مفرّ من الفروق السياقية (المتصلة بالأجناس والاتجاهات والأفراد) .

وفي حقيقة الأمر ان اللغة بوصفها واقعاً اجتماعيا حيّا مشخصا ، بوصفها رأياً متضارباً ، تقع بالنسبة إلى وعي الفرد عند تخومه وتخوم الآخرين . كلمة اللغة كلمة نصف غريبة . إنها لا تصبح كلمة المتكلّم إلاّ حين يملؤها هذا بقصده ، إلاّ حين يتملّكها ويزجّها في اندفاعته

المعنوية والتعبيرية . وحتى لحظة الامتلاك هذه ، الكلمةُ لا تكون في لغة محايدة وعديمة الشخصية (فالمتكلّم لا يأخذ الكلمة من القاموس !) بل على شفاه الآخرين ، في سياقات الآخرين وفي خدمة **مقاصد** الآخرين : من هنا يترتب على المرء أن يأخذ الكلمة ويجعلها كلمته . لكن ليست كل الكلمات تنصاع بقدر واحد من السهولة واليسر لأيّ كان كي يمتلكها ويستأثر بها : بعض الكلمات تقاوم بعناد ، وبعضها الآخر يبقى غريبا ، ذا وقع غريب بين شفتي المستأثر به ، لا يمكنه الاندماج في سياقه وبالتالي يسقط منه ؛ كأن هذه الكلمات تضع نفسها رغم إرادة المتكلّم بين معترضتين . اللغة ليست وسطا محايداً ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلّم القصدية ، لأنها مأهولة وغاصة بمقاصد الآخرين . وتملّك شخص ما لها وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته عملية صعبة ومعقدة .

انطلقنا حتى الآن من افتراض وحدة ألسنية مجرّدة (لهجوية) للغة الأدبية . لكن اللغة الأدبية بالذات أبعد من أن تكون لهجة مغلقة . فبين اللغة الأدبية الحياتية المحكية واللغة الأدبية المكتوبة يمكن تبيّن حدود على قدر أو آخر من الوضوح . والفروق بين الأجناس الأدبية كثيراً ما تتطابق مع الفروق اللهجوية (الأجناس الرفيعة مع اللهجات الكنسية السلافية ، والوضيعة المحكية مع أجناس القرن الثامن عشر على سبيل المثال) ؛ وأخيراً يمكن لبعض اللهجات أن تأخذ وضعاً شرعيا في الأدب ، وبهذا تندمج إلى حدّ ما في اللغة الأدبية .

وبدخول اللهجات الأدب واندماجها في اللغة الأدبية تفقد بطبيعة الحال على أرضية اللغة الأدبية صفتها كنظم لغوية اجتماعية منغلقة ، فتتشوّه وتكف ، في واقع الأمر ، عن كون ما كانته بوصفها لهجات .

لكن هذه اللهجات بدخولها اللغة الأدبيـــة واحتفاظـِها فيها بلدانتها اللغوية اللهجوية ، بلغتها المغايرة ، تشوّه ، من ناحية أخرى ، اللغة الأدبية ذاتها ، فتكف هذه بدورها عن كون ما كانته سابقا أي نظاما لغويا اجتماعيا مغلقا . ان اللغة الأدبية ، كالوعي اللغوي للمثقف ثقافة أدبية الملازم لها ، ظاهرة عميقة الخصوصية والأصالة ؛ اذ ان التضارب القصدي فيها (والموجود في أي لهجة مغلقة) يتحوّل إلى تنوّع لغات ؛ إنه ليس لغة بل حوار لغات .

ان اللغة الأدبية القومية لشعب ذي ثقافة نثرية متطورة ، ولا سيما روائية ، وتاريخ كلمة أيديولوجية غنيّ ومتوترٍ هي ، في الواقع عالم أصغر لا يعكس فقط العالم الكبير للتنوّع الكلامي القومي بل الأوروبي أيضاً . ان وحدة اللغة الأدبية ليست وحدة نظامِ لغة واحد مغلق ، بل وحدة عميقة الخصوصية « للغاتٍ » تماسّت فيما بينها ووعتْ إحداها الأخرى (وإحدى هذه اللغات هي اللغة الشعرية بالمعنى الضيق) . وفي هذا خصوصية الإشكالية المنهجيةِ للغة الأدبية .

ان الوعي اللغوي الاجتماعي الأيديولوجي المشخّص اذ يصبح نشطا بشكل خلاّق ، أي نشطا من الناحية الأدبية ، يجد نفسه محاطاً بتنوع كلامي وليس بلغة واحدة وحيدة فوق مستوى الشك والخلاف : ان الوعي اللغوي النشط أدبيا كان يجد في كل زمان ومكان (وفي كل عهود الأدب التي نعرفها تاريخيا) « لغات » وليس لغة . كان يجد نفسه أمام ضرورة **اختيار اللغة** . وكان في كل خطاب كلمي أدبي يتوجه بنشاط في التنوّع الكلامي ، ويتخذ فيه موقعا ، ويختار « اللغة » . وحده الإنسان الذي يبقى في إطار حياته اليومية المغلقة ، المحرومة من

الكتابة والفاقدة أي معنى ، الذي يبقى بمعزل عن كل دروب الصيرورة الاجتماعية الإيديولوجية ، يمكنه ألاّ يحس بهذه الفعالية اللغوية الاصطفائية وبوسعه بالتالي أن يبقى على اطمئنانه واسترخائه في يقينية لغته وحتميتها .

لكن حتى مثلُ هذا الإنسان لا يتعامل ، في الواقع ، مع لغة واحدة ، بل مع لغات . لكن مكان كلّ من هذه اللغات ثابت متأصل وفوق الشك ، وانتقاله من لغة إلى أخرى محتّم سلفا وغير واعٍ كانتقاله من غرفة إلى أخرى. فهذه اللغات لا تتصادم فيما بينها في وعيه ،وهو لا يحاول الوصل بينها ،كما لا يحاول النظر إلى لغة بعين لغة أخرى .

وهكذا كان الفلاّح الأمي البعيد كل البعد عن أي مركز ، والغارق بسذاجة في حياة الجمود والثبات التي لا يمكن أن تتزعزع في وعيه ، يعيش في عدّة نظم لغوية في آن : كان يصلي لربه بلغةٍ (اللغة السلافية الكنسية) ، وينشد الأغاني بثانية ، وفي أسرته يتكلم ثالثة ، وحين بدأ يملي على المتعلّم التماساً لتقديمه إلى مركز المنطقة حاول التكلم برابعة (بلغة رسمية سليمة ، لغة العرائض) . لكن هذه كلها لغات مختلفة حتى من وجهة نظر سماتها الاجتماعية اللهجوية المجرّدة . إلا ان هذه اللغات كلها لم تكن مترابطة فيما بينها حواريا في وعي الفلاّح اللغوي ؛ كان ينتقل من لغة إلى أخرى دون تفكير أو رويّة ، كان ينتقل بشكل آلي : فكل لغة فوق الشك في مكانها ، ومكان كلّ منها أكيد، لا شك فيه . فالفلاّح لم يكن قد تعلّم بعد النظر إلى اللغة (وعالم الكلمات المقابل لها) بعيني اللغة الأخرى (إلى لغة حياته اليومية وحياة عالمه بعيني لغة الصلاة أو الأغنية – وبالعكس)(١) .

---

١ – نحن هنا نبسط الأمر قصدا : فالفلاح كان يعرف إلى حد ما كيف يصنع هذا ، وكان يصنعه .

وما ان بدأت الإنارة النقدية المتبادلة بين اللغات في وعي ذلاحنا ، وما ان تبين أن هذه اللغات ليست مختلفة وحسب ، بل متناقضة أيضا ، وأن النظم الأيديولوجية ومقاربات العالـَم المرتبطة ارتباطاً وثيقا بهذه اللغات لا تستقر الواحدة إلى جانب الأخرى بسلام بل تناقضها ، حتى انتهت يقينية هذه اللغات وحتميتها المسبقة ، وبدأ التوجه الاصطفائي النشط في وسطها .

لغة الصلاة وعالمُها ، لغة الأغنية وعالمها ، لغة العمل والحياة اليومية وعالمهما ، لغة مركز المنطقة وعالمها الخاصان ، لغة عامل المدينة القادم في إجازة وعالمُه الجديدان — كل هذه اللغات والعوالم أخذت تخرج بعد وقت قصير أو طويل من حالة التوازن الهادىء والميت وتكشف عن تناقضها .

ان الوعي اللغوي النشط أدبيا يجد بطبيعة الحال تعدّدا كلاميا أشد عمقاً وتنوّعاً في داخل اللغة الأدبية كما في خارجها . من هذه الحقيقة الأساسية يجب أن تنطلق أي دراسة جوهرية للحياة الأسلوبية للكلمة . ذلك ان طابع التنوّع الكلامي الموجود سابقا ووسائل التوجه فيه تحكم الحياة الأسلوبية المشخصة للكلمة .

ان الشاعر محكوم بفكرة اللغة الواحدة والوحيدة والقول الواحد المغلق مونولوجيا . وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التي يتعامل معها . وهذا ما يحدّد وسائل توجه الشاعر في التنوّع الكلامي الفعلي . على الشاعر امتلاك لغته امتلاكا شخصيا كاملا وتحمّل مسؤولية واحدة متساوية عن كل لحظة من لحظاتها وإخضاعها كلها لمقاصده ومقاصده وحدها . وعلى كل كلمة التعبير تعبيراً تلقائيا ومباشراً عن قصد الشاعر ؛

يجب ألاّ تكون هناك مسافة بين الشاعر وكلمته . عليه الانطلاق من اللغة بوصفها كلاّ قصديا واحدا : فليس لأي تفكك أو تنوّع كلامي ناهيك عن التنوّع اللغوي أن يكون له أي انعكاس جوهري في العمل الشعري .

وفي سبيل ذلك يجرّد الشاعر الكلمات من المقاصد الغريبة ، ولا يستخدم الكلمات والأشكال ، حين يستخدم هذه الكلمات والأشكال ، إلاّ بحيث تفقد صلتها بطبقات قصدية معينة من طبقات اللغة وبسياقات معينة فيها . فليس لأي كان أن يحس وراء كلمات العمل الشعري بالصور النموذجية لموضوعات الأجناس الأخرى (اللهم إلا صور الجنس الشعري الموجود بين يديه) ولا للمهن والاتجاهات (إلاّ اتجاه الشاعر نفسه) ولا للنظرات إلى العالم (إلا نظرة الشاعر الواحدة والوحيدة) ، ولا بصور المتكلّمين الفردية والنموذجية ولا أساليبهم الكلامية ونبراتهم النموذجية . **كل ما يدخل العمل عليه ان يغرق في الليتيه(*)** ، **أن ينسى حياته السابقة في السياقات الأخرى : اللغة لا تستطيع أن تتذكر إلاّ حياتها في السياقات الشعرية (وبعضُ التذكرات المبهمة المشخصة ممكن هنا) .**

وبطبيعة الحال هناك دائماً حلقة محدودة من السياقات التي تتفاوت في تشخيصيتها والتي يجب على العلاقة بها أن يُحَسّ بها عن قصد في الكلمة الشعرية. لكن هذه السياقات معنوية خالصة وذات نبرة مجرّدة إن صح التعبير . أما هذه السياقات من حيث اللغة فهي عديمة الشخصية أو ، على أي حال ، يجب ألاّ يُحسّ خلفها بخصوصية لغوية مشخصة

* الليتيه في الأساطير اليونانية نهر الجحيم ومعناه الحرفي « النسيان » .

بالغة ، أو بطريقة كلام معيّنة الخ . كما يجب ألا يطلّ من ورائها أي وجه لغوي نمطي اجتماعيا (وجه الراوية المحتمل) . ففي كل مكان ليس هناك إلاّ وجه واحد هو الوجهُ اللغوي للمؤلّف المسؤول عن كل كلمة مسؤوليته عن كلمته هو . ومهما يكن من شأن تعدّد وتنوّع الخيوط والتــداعيات والإشارات والتلميحات والمطابقــات المعنوية والنبروية التي تصدر عن كل كلمة شعرية ، فهي كلها تتكافأ وتتناسب مع لغة واحدة ومنظور واحد ، وليست تتكافأ وتتناسب مع سياقات اجتماعية متباينة . زد على ذلك ان حركة الرمز الشعري (تطوير الاستعارة على سبيل المثال) يفترض تحديداً وحدة اللغةِ المتطابقة تطابقا مباشراً وموضوعتها . ولو افترضنا أن التباين الكلامي الاجتماعي دخل العمل وفكك لغته ، فلن يكون من شأن ذلك إلا جعل التطور الطبيعي للرمز فيه وحركتِه أمرا مستحيلا .

والإيقاع في الأجناس الشعرية نفسُه لا يساعد أيضاً على أي تفكيك جوهري للّغة . **فالإيقاع باشراكه كلّ لحظة إشراكاً مباشراً في النظام النبروي للكلّ** (من خلال الوحدات الإيقاعية الأقرب) يخنق في المهد تلك العوالم والوجوه الكلامية الاجتماعية الموجودة بالقدرة في الكلمة : وعلى أي حال يرسم لها حدوداً معينة ، ولا يمكنها من التطوّر والتجسّد ماديا . فهو بهذا يعزّز ويضيّق على نحو أقوى وحدةَ مستوى الأسلوب الشعري واللغةِ الواحدةِ المصادَرةِ بهذا الأسلوب وانغلاقهما .

وما نشوء الوحدة المتوترة للغة في العمل الشعري إلا نتيجة هذا العمل الدؤوب على تخليص كل لحظات اللغة من نوايا الغير ونبراته وعلى محو كل آثار التنوّع الكلامي واللغوي . هذه الوحدة يمكن ان

تكون ساذجة وموجودة في حقب نادرة جداً من حياة الشعر فقط ، حين لا يتعدّى الشعر حدود الدائرة الاجتماعية المنغلقة على نفسها بسذاجة ، الواحدة التي لما تتباين ولمّا تتفكك أيديولوجيتها ولغتها فعلاً . أما نحن فنشعر عادةً بذلك التوتر العميق والواعي الذي تبذله لغة العمل الشعرية الواحدة في نهوضها من فوضى التنوّع الكلامي واللغوي للغة الأدبية الحية المعاصرة لها .

هكذا يصنع الشاعر . أما الناثر الروائي (وأي ناثر تقريبا) فيسلك طريقا آخر تماما . إنه يحتفي في عمله بالتنوع الكلامي واللغوي للغة الأدبية والخارجة عن الأدب ، فلا يضعفه بل على العكس يعمل على تعميقه (اذ انه يساعده على إدراك ذاته إدراكا متمايزا) . وعلى تفكك اللغة هذا ، على تنوّعها الكلامي وحتى اللغوي إنما يبني أسلوبه مع الاحتفاظ إلى هذا كله بوحدة شخصيّته الإبداعية وبوحدة أسلوبه (وهي وحدة من نمط آخر في حقيقة الأمر) .

الناثر لا يخلّص الكلمات من المقاصد والأصوات الغريبة عنه ،ولا من بذور التنوّع الكلامي الاجتماعي فيها ، ولا يزيح الوجوه اللغوية والطرق الكلامية (أي شخوص الرواة المحتملين) التي تتراءى وراء كلمات اللغة وأشكالها ، بل يصفّ كل هذه الكلمات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة المعنوية النهائية لعمله ومن مركز قصده الخاص .

لغة الناثر تتوضع على درجات متفاوتة في قربها أو بعدها من المؤلّف ومن رأيه الأخير : بعض لحظات اللغة يعبر مباشرة وتلقائيا (كما في الشعر) عن مقاصده المعنوية والتعبيرية ، وبعضها الآخر يعكسها بشكل موارب ؛ إنه لا يتضامن مع هذه الكلمات تضامنا كاملا فتراه يضفي

عليها نبرة خاصة ، نبرة فكاهة أو سخرية أو محاكاة ساخرة الخ(١) ؛ وبعضها الثالث يقع على مسافة أبعد من رأيه الأخير ويعكس بحدّة أكبر مقاصده ؛ وهناك أخيراً ورابعاً كلمات محرومة نهائياً من أي مقصد من مقاصد المؤلّف ، لذلك تراه يعرضها كشيء كلامي خاص ، فهي خارجة (خارج المؤلف) تماما . ولهذا فتفكك اللغة على اختلافه — التفكك من حيث الجنس أو المهنة أو التفكك الاجتماعي بالمعنى الضيق أو من حيث النظرة إلى العالم أو الاتجاه أو الفرد — وتنوّعها الكلامي واللغوي (اللهجات) الاجتماعي يتنسقان في الرواية ، حين يدخلانها ، بطريقتهما الخاصة ويصبحان نظاما فنيا متميزا يوزّع قصد الكاتب من حيث هو موضوع توزيعاً اوركسترا ليا .

وهكذا يمكن للناثر ان يفصل نفسه عن لغة عمله الفني ، وبقدر أو بآخر ، إلى ذلك ، عن مختلف طبقاتها ولحظاتها . إنه يستطيع استخدام اللغة دون أن يمنحها ذاته كاملة ، فهو يتركها نصف غريبة أو غريبة تماما ، لكنه يجعلها ، مع هذا ، تخدم مقاصده في نهاية المطاف . المؤلّف لا يتكلّم اللغة التي يفصل نفسه عنها بقدر أو بآخر ، بل كأنما يتكلم من خلال لغة ثخنتْ قليلا وتشيأت وتغربت عنه قليلا .

الناثر الروائي لا يخلّص مقاصد الغير من لغة عمله المتنوعة في أنماطها الكلامية ، ولا يهدم المنظورات الإيديولوجية الاجتماعية (العوالمَ الكبيرة والصغيرة) التي تتكشف وراء لغات التنوّع الكلامي ، بل يدمجها في عمله . الناثر يستخدم الكلمات المأهولة بمقاصد اجتماعية

---

١ أي ان الكلمات ، إذا فهمت على أنها كلمات مباشرة ، ليست كلماته ، لكنها كلماته بوصفها منقولة بلهجة ساخرة، معروضة الخ أي بوصفها مفهومة من مسافة مناسبة.

غريبة ، ويجعلها في خدمة نواياه الجديدة ، يجعلها تخدم سيدا ثانيا ، جديدا . ولهذا فمقاصد الناثر **تنعكس منكسرة وبزوايا مختلفة** تبعا للغات التنوع الكلامي العاكسة من حيث غرابتهاالاجتماعية الايديولوجية ، وثخانتها ، وشيئيتها .

ان توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين ووسط لغات الآخرين وكلّ ما يرتبط بهذا التوجه من ظواهر وامكانات خاصة يكتسب في الأسلوب الروائي معنى فنيا . فتعدّد الأصوات والتنوع الكلامي يدخلان الرواية وينتظمان فيها في نظام فني متماسك . وفي هذا الخصوصية المميزة للجنس الروائي .

والأسلوبية المناسبة لخصوصية الجنس الروائي هذه لا يمكنأنتكون إلاّ **الأسلوبية السوسيولوجية** . فالحوارية الاجتماعية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الإجتماعي المشخص الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلها ، « شكلَها » «ومضمونَها » ، ويحكمها إلى هذا ليس من الخارج ، بل من الداخل ؛ ذلك ان الحوار الاجتماعي يتردّد في الكلمة ذاتها ، في لحظاتها كلها ما اتصل منها « بالمضمون » وما اتصل منها « بالشكل » نفسه .

ان تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها . وبذلك يتقلّص عدد العناصر المحايدة ، الصلبة التي لا تدرج في الحوار . فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيراً إلى أعماق الذرّات في الرواية .

الكلمة الشعرية اجتماعيةٌ بطبيعة الحال ، لكن الأشكال الشعرية تعكس العمليّات الإجتماعية الأطول مدى ، أو قل نزعات الحياة

الإجتماعية على مدى قرون . أما الكلمة الروائية فردّ فعلها على أصغر وأقل تطور أو اهتزاز في الجو الإجتماعي مرهف جدّاً وسريع ، وهي إلى ذلك ، تردّ كلّها ، في كل لحظاتها .

والتنوع الكلامي الذي يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية : فكل الأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تسكن اللغة ، أصواتها كلها وأشكالها كلّها ، وتعطي هذه اللغة معاني محدّدة مشخّصة، تنتظم في الرواية في نظام أسلوبي متماسك يعبّر عن موقع المؤلّف الإيديولوجي الاجتماعي المتمايز في التنوّع الكلامي للعصر .

* * *

الفصل الثالث

التنوّع الكلامي في الرواية

ان الأشكال التأليفية لإدخال وتنظيم التنوع الكلامي في الرواية التي توفّرت لدينا خلال التطور التاريخي لهذا الجنس في مختلف أنواعه شديدة التنوّع . وكل شكل من هذه الأشكال يرتبط بامكانات أسلوبية معينة ، ويتطلب أشكالا معينة من المعالجة الفنية « للغات » التنوّع الكلامي المُدْرجة في الرواية . ولن نتوقف هنا إلاّ على الأشكال الأساسية والنمطية بالنسبة لمعظم أنواع الرواية .

ان الشكل الأوضح خارجيا واالجوهريّ جدّا من الناحية التاريخية في الوقت نفسه من بين أشكال إدخال التنوّع الكلامي وتنظيمه هو ذاك الذي يقدّمه ما يسمّى الرواية الفكاهية ، وممثّلوها الكلاسيكيون هم فيلدينغ وسموليت وستيرن وديكنز وتيكيري وغيرهم في انكلترا ، وهيبل وجان بول في ألمانيا .

فنحن نقع في الرواية الفكاهية الإنكليزية على إعادة صياغة لكل طبقات اللغة الأدبية المحكية الكتابية المعاصرة لهذه الرواية تقريبا عن

طريق المحاكاة الفكاهية . فكل رواية تقريبا من روايات الممثلين الكلاسيكيين لهذا النوع من الرواية الذين ذكرناهم سابقا موسوعة تتضمّن كل طبقات اللغة الأدبية وأشكالها : فالقصّ ، تبعاً لموضوع التصوير ، يستعيد عن طريق المحاكاة الساخرة أشكال البلاغة البرلمانية حينا ، وبلاغة رجال القانون والقضاء حينا ثانيا ، والأشكال الخاصة بلغة المحاضر البرلمانية الرسمية حينا ثالثا ، والقضائية حينا رابعا ، وأشكال التحقيق الصحفي حينا خامسا ، ولغة « السيتي » العملية الجافة حينا سادسا ، وتقوّلات النمامين حينا سابعا ، وكلام أدعياء العلم حينا ثامنا ، والأسلوب الملحمي الرفيع أو الأسلوب التوراتي حينا تاسعا ، وأسلوب الوعظ الأخلاقي المنافق حينا عاشرا ، وأخيراً الطريقة الكلامية للشخص المعيّن والمحدّد اجتماعيّا الذي يدور الكلام عنه .

هذه الأسلبة لطبقات اللغة الجنسية والمهنية وغيرها ، وهي أسلبة محاكاة ساخرة عادة ، تُقاطع أحيانا بكلمة المؤلّف المباشرة (الحماسية أو العاطفية الحالمة عادة) التي تجسّد مباشرة (دون مواربة) مقاصده معاني وقيما . لكن أساس اللغة في الرواية الفكاهية هو نمط خاص تماماً من أنماط استخدام « اللغة العامة » . هذه « اللغة العامة » ، وهي عادة اللغة المحكية الكتابية المتوسطة لفئة ما ، يأخذها المؤلّف بوصفها **رأيا عاما** بالضبط ، بوصفها المقاربة الكلمية للناس وللأشياء المألوفة بالنسبة لفئة ما من فئات المجتمع ، بوصفها **وجهة النظر الشائعة والتقويم الشائع** . المؤلّف يفصل نفسه بقدر أو بآخر عن هذه اللغة العامة ، يتنحّى جانبا ويشيّء هذه اللغة ، جاعلا مقاصده تنعكس خلال وسط

الرأي العام هذا (السطحيّ دائما والمرائي في كثير من الأحيان) المتجسد في اللغة .

ان علاقة المؤلّف هذه باللغة بوصفها رأيا عاما ليست علاقة جامدة ، بل انها دائماً في حالة حركة حيّة ما واهتزاز قد يكون أحيانا اهتزازا إيقاعيا : فالمؤلّف يشدّد في محاكاته الساخرة بقوة أكبر أو أقلّ على لحظات أو أخرى من لحظات « اللغة العامة » ، فتراه يكشف بحدّة أحيانا عدم تطابق « اللغة العامة » والموضوعَ ، وتراه في أحيان أخرى يكاد ، على العكس من ذلك ، يتضامن معها غير محتفظ إلاّ بمسافة ضئيلة بينه وبينها ، وتراه في أحيان غيرها يجعل « حقيقته » تتردّد فيها مباشرة ، أي يوحّد صوته بصوتها توحيدا كاملا . وفي هذا كله تتغيّر على التوالي تلك اللحظات في اللغة العامة ، التي يجري التشديد عليها في المحاكاة الساخرة في هذه الحالة ، أو تلك التي يُلْقى عليها ظلّ الموضوعات — الأشياء . ان الأسلوب الفكاهي يقتضي حركة المؤلّف الحية هذه باتجاه اللغة أو ارتداد عنها ، يقتضي هذا التغيرّ المستمر في المسافة بينهما والانتقال المتتالي من ضوء هذه أو تلك من لحظات اللغة إلى ظلّها وبالعكس ، وإلاّ لكان هذا الأسلوب رتيبا أو لاقتضى تفريد الراوية ، أي لاقتضى شكلا آخر من أشكال إدخال التنوّع الكلامي وتنظيمه .

عن هذه الخلفية الأساسية «للغة العامة» ،للرأي الشائع العديم الشخصية ، تنفصل في الرواية الفكاهية وتبرز تلك الأسلبات القائمة على المحاكاة الساخرة للغات الأجناس والمهن وغيرها من اللغات التي تكلمنا عليها

والكتل المتراصة لكلمة المؤلّف المباشرة الانفعالية (١) والتعليمية الأخلاقية والعاطفية الحزينة أو الوادعة .

وعلى هذا فكلمة المؤلّف المباشرة تتحقق في الرواية الفكاهية في أسلبات مباشرة مطلقة للأجناس الشعرية (الريفية ، الرعوية الخ) أو البلاغية (الانفعالية والتعليمية الأخلاقية) . ويمكن للانتقالات من اللغة العامة إلى محاكاة لغات الأجناس وغيرها محاكاة ساخرة ، وإلى كلمة المؤلّف المباشرة ، ان تكون تدريجية بقدر أو بآخر أو ، على العكس ، حادة . ذلكم هو نظام اللغة في الرواية الفكاهية .

ولنتوقف قليلا لتحليل بعض أمثلة من ديكنز في روايته « الفتاة الصغيرة دوريت » . ولنستعن بترجمة م . أ . اينغيلغارت ، فهي تحافظ بشكل كاف على الخطوط الأساسية والعريضة لأسلوب الرواية الفكاهية التي هي موضع اهتمامنا هنا .

١) « كان الحديث يدور في نحو الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، حين يضج هارلي ستريت وكافندش سكفير بقرقعة العربات ومداق الأبواب . وفي تلك الدقيقة إياها التي انتهى فيها الحديث إلى النتيجة المذكورة عاد مستر ميردل – إلى البيت بعد **أعماله اليومية التي لم يكن لها من هدف سوى نشر الاسم البريطاني وتمجيده على نطاق أوسع في كل أرجاء العالم القادر على تقدير الأعمال التجارية الضخمة والمشروعات العملاقة القائمة على دعامتين من عقل ورأس مال حق قدرها.** ومع ان

١ الانفعالي هنا وفيما يتبع نوردها ترجمة لكلمة « باتيتيك » . والكلمة الروسية مشتقة من الكلمة اليونانية « باتوس » التي هي جذرها وجذر مفردات مماثلة في اللغات الاوروبية وتعنى بالأصل التلقي إلى حد الاستغراق والانصهار ، وتشير اعتياديا إلى وضع عاطفي ، وقد تشير إلى العذاب المطلق أي الذي يمتص الانسان كلمة.

أحدا لم يكن يعرف على وجه الدقة ما فحوى أعمال المستر ميردل هذه بالضبط (كان المعروف فقط أنه يصنع المال صنعا) ، إلا انه بهذه العبارات بالذات كان نشاطه يوصف في كل المناسبات الاحتفالية ، وكانت هذه هي الصيغة الجديدة المهذّبة التي تبنّاها الجميع دون نقاش لمثل الجمل وخرم الإبرة » (الكتاب الأول ، الفصل الثالث والثلاثون) .

لقد أبرزنا أسلبة لغة الخطب الإحتفالية (في البرلمان ، في المآدب) عن طريق المحاكاة الساخرة . وقد مهّد تركيبُ الجملة المؤداة من بدايتها بنَفَس ملحمي فخم بعض الشيء الانتقالَ إلى هذاالإسلوب . تلا ذلك إنمـــا بلغة المؤلّف هـــذه المرة (وبالتالي بأسلوب آخـــر) كشف معنى المحاكاة الساخرة الذي ينطوي عليه الوصف الفخم لأعمال ميردل : اذ يتبين ان هذا الوصف « كلامُ آخر » بامكاننا لو شئنا وضعه ضمن علاقة تنصيص (« بهذه العبارات بالذات كان نشاطه يوصف في كل المناسبات الإحتفالية . . . ») .

هنا إذن أُدرج في كلمة المؤلّف (القصّ) **كلام الآخر في شكل خفي** أي دون أي سمات شكلية لكلام الآخر (المباشر أو غير المباشر) . لكن هذا ليس فقط كلامَ الآخر باللغة ذاتها ، بل إنه قولُ الآخر بلغة غريبة على المؤلّف ، هي اللغة القديمة للأجناس الخطابية الرسمية الإحتفالية المرائية .

٢) « وبعد يوم أو يومين عرفت المدينة كلها أن ادموند سباركلر **الوجيه**(*) وربيب المستر ميردل الذي (ميردل) طبقت شهرته آفاق

* Esquire وهو لقب شرف .

العالم كله أصبح واحدا من أقطاب وزارة المستعمرات ، وأعان لكل المخلصين ان هذا التعيين المدهش لفتة عطف وكرم من صاحب العطف والكرم ديتسيبوس نحو طبقة التجار التي يجب أن تكون مصالحها في بلد تجاري عظيم دائماً . . . إلى آخره إلى آخره إلى آخره ؛ — مع كل ما يلزم ذلك من أبهة وكلمات طنانة . وانطلق المصرف المدهش وغيره من المشروعات المدهشة دفعة واحدة تنمو وتتوسع بعد أن حظيت بلفتة التشجيع الرسمية ، وأخذت جموع المتسكعين والمتعطلين تتزاحم في هارلي ستريت وكفندش سكفير لمجرد إلقاء نظرة على منزل الثري » (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

ان كلام الآخر المؤدى بلغة أخرى ، غريبة (اللغة الرسمية الفخمة) وهو الذي أبرزناه هنا ، مدرج في شكل مكشوف (إنه كلام غير مباشر) . لكنه محاط أيضاً بشكل خفيّ يتمثل في كلام الآخر المتناثر (والمؤدى بنفس اللغة الرسمية الفخمة) الذي يمهّد لإدخال الشكل المكشوف ويمكّنه من ان يكون له وقعه . فإضافة كلمة « وجيه » إلى اسم سباركلر ، وهي صفة تميّز اللغة الرسمية ، تمهّد لهذا الشكل كما تكمله الصفة « مدهش » . وهذه الصفة لا يطلقها المؤلّف بطبيعة الحال بل « الرأي العام » الذي أثار لغطا شديدا حول أعمال ميردل المغالى في تضخيمها .

٣) « أما الغداء فكان قمينا بإثارة الشهية فعلا . أطباق لذيذة أعدت بشكل رائع وقدّمت بشكل رائع ؛ وفواكه فاخرة وخمور نادرة ؛ وأدوات طعام هي آيات فنية صنعت من الذهب والفضة والبلّور والخزف ؛ متع لا تحصى للذوق وللشم وللنظر . أوه ، يا له من إنسان مدهش

ميردل هذا ، يا له من انسان عظيم ، يا له من إنسان موهوب ، يا له من انسان عبقري ، وباختصار يا له من إنسان غني ! » (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

المطلع هو أسلبة عن طريق المحاكاة الساخرة للأسلوب الملحمي الرفيع . يليها تبجيل مبهـــور لميردل ، كلامٌ غريب خفيّ هو كلام جوقة المعجبين به (وهو الكلام المُبرَز) . ونقطة النهاية تتمثل في فضح مراءاة هذه الجوقة بالكشف عن السبب الحقيقي لهذا التبجيل : فكلمات « مدهش » ، « عظيم » ، « موهوب » ، « عبقري » يمكن أن تستبدل بكلمة واحدة هي « غني » . ان الفضح الذي يقوم به المؤلّف مباشرة في نطاق الجملة البسيطة نفسها يندمج بكلام الآخر الذي يجري فضحه . ان النبرة الحماسية للتبجيل تتراكب مع نبرة أخرى ، نبرةِ استياء ساخرة تهيمن في كلمات الفضح الأخيرة من الجملة .

أمامنا **هنا تركيب هجين** نموذجي ثنائي النبرة وثنائي الأسلوب .

إننا نسمّي تركيبا هجينا ذلك القول الذي يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلّم واحد ، إنما يختلط فيه ، في الواقع ، قولان ، طريقتان في الكلام ، اسلوبان ، « لغتان »، افقان من المعاني والقيم . ونعود فنكرر أن لاحدّ شكليا ــ تأليفياً أو نحويّا ــ بين هذين القولين ، الأسلوبين ، اللغتين ، الأفقين ؛ الانقسام بين الأصوات واللغات يجري في نطاق الكل النحويّ الواحد وغالبا ما يكون في نطاق الجملة البسيطة ، بل كثيراً ما تعود كلمة واحدة في الوقت نفسه إلى لغتين ، أفقين يتقاطعان في التركيب الهجين ، وبالتالي تكتسب هذه الكلمة معنيين

ونبرتين مختلفتين (وسنورد أمثلة على ذلك فيما بعد) . وللتراكيب الهجينة أهمية هائلة في الأسلوب الروائي(١) .

٤) « لكن المستر تيت بوليب كان يبكّل كل أزراره **وبالتالي** كان إنساناً له وزنه » (الكتاب الثاني ، الفصل الثاني عشر) .

هذا مثال على **التعليل الموضوعي الكاذب** ، وهو أحد أنواع كلام الآخر الخفي الذي هو في مثالنا الراهن كلام « الرأي العام » تحديدا . ان التعليل من حيث سماته الشكلية كلها هو تعليل المؤلّف ، والمؤلّف متضامن معه شكليا ، لكن التعليل ، في حقيقة الأمر ، يقع في نطاق الأفق الذاتي للشخوص أو للرأي العام .

ان التعليل الموضوعي الكاذب ، وهو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي ، يميّز الأسلوب الروائي عامة(٢) . فأدوات الربط بين الجمل وأدوات العطف (حيث ان ، لأن ، بسبب أن . . على الرغم من . . . الخ) وكل الكلمات الاعتراضية المنطقية (وهكذا ، وبالتالي ..)(*) تُضيع قصدَ المؤلّف المباشرَ وتتردّد كلغة غريبة ، تصبح عاكسة بل حتى متصلةً تماما بالموضوع — الشي (*) .

ويميّز هذا النوعُ من التعليل بشكل خاص الأسلوب الفكاهي

---

١ — المزيد من التفصيل في التراكيب الهجينة وأهميتها في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

٢ — لكنه غير ممكن في الملحمة .

* لا نرى ضرورة للتذكير هنا بأن الباحث يشير إلى تركيب الجملة في اللغات الأوروبية عامة : الجملة البسيطة ، الجملة المركبة ، بشقيها : الجملة الرئيسية والجملة التابعة . (المترجم)

الذي يهيمن فيه شكل كلامِ الآخر (كلام شخوص معينين أو ، في حالات أكثر ، الكلام الجماعي)[1] .

٥) « وكما يملأ الحريق الكبير الفضاء بهديره إلى مسافات هائلة ، هكذا الشعلة المقدسة التي أوقدها أمثال بوليب من كبار المتنفذين في محراب ميردل العظيم مضت تملأ الجوّ أبعد فأبعد بدويّ هذا الاسم . كان هذا الاسم يتردد على كل الشفاه ويصمّ كل الآذان .

لا ، لم يوجد ولن يوجد شخص كالمستر ميردل .

لم يكن أحد يعرف ، كما قلنا ، ما هي هذه المآثر التي اجترحها . **لكن كل واحد كان يعرف أنه أعظم بني البشر طرّا** » (الكتاب الثاني ، الفصل الثالث عشر) .

إنها بداية ملحمية « هو ميروسية » (تتسم بالمحاكاة الساخرة طبعا) وقد أُدرج في إطارها تبجيل الجمهور لميردل (كلام الآخر الخفيُّ مؤدى بلغة الآخر ، بلغة غريبة) . يلي ذلك كلماتُ المؤلّف ، إلاّ ان عبارة : كان كل واحد يعرف الخ (وهي التي أبرزناها) أكسبَتْ طابعا موضوعيا ، فكأن المؤلّف نفسه لا يشك في هذا القول .

٦) « وتابع الرجل المشهور زينة الوطن وعنوانه المستر ميردل مسيرته الباهرة . وشيئا فشيئا أخذ الجميع يدركون أن رجلا له هذه الأيادي البيض على المجتمع ، الذي **اعتصر منه هذه الكمية الهائلة من المال** ، لا يجوز أن يبقى مواطنا بسيطا ، عاديا . قال بعضهم إنه سيُنْعَم عليه

[1] قارن التعليلات الموضوعية ومبالغاتها الساخرة عند غوغول .

بلقب باروفيست ، وتكلم آخرون عن لقب بير » (الكتاب الثاني ، الفصل الرابع والعشرون) .

هنا أيضاً نفس التضامن الوهمي مع الرأي العام المتحمس مراءاةً لميردل . كل الصفات الملصقة بميردل في الجملة الأولى هي صفات أطلقها الرأي العام ، أي هي كلام الآخر الخفي . أما الجملة الثانية « وشيئاً فشيئاً أخذ الجميع يدركون الخ » فمؤداة بأسلوب موضوعي مؤكّد عليه ، ليس بوصفها رأيا ذاتيا ، بل بوصفها حقيقة موضوعية لا مجال للشك فيها على الإطلاق . أما الصفة « له هذه الأيادي البيض على المجتمع » فتتوضع كلها في نطاق الرأي العام الذي يكرر التبجيل الرسمي . لكن الجملة التابعة المتعلقة بهذا التبجيل : « الذي اعتصر منه هذه الكمية الهائلة من المال » هي كلمات المؤلف نفسه (وكأنه وضع بين قوسين كمقبوس) . ثم تأتي تتمة الجملة الرئيسية لتتوضع من جديد في نطاق الرأي العام . وعلى هذا تندرج كلمات المؤلّف الفاضحة على شكل استشهاد « من الرأي العام » . أمامنا هنا تركيب هجين نموذجي الجملةُ التابعة فيه هي كلام المؤلّف المباشر ، والجملة الرئيسية هي كلام الآخر . والجملتان الرئيسية والتابعة مبنيتان في أفقي قيم ومعان مختلفين .

ان كل ذلك الجزء من العمل في الرواية الذي يدور حول ميردل والشخوص المرتبطين به مصورٌ بلغة (أو الأدق بلغات) الرأي العام المتحمّس مراءاةً لميردل ، فأحيانا تؤسلب ، عن طريق المحاكاة الساخرة ، اللغة الحياتية لثرثرة المجتمع الراقي المتملقة ، وأحيانا اللغة الفخمة للإعلانات الرسمية وخطب المآدب ، وحينا ثالثا الأسلوب الملحمي

الرفيع ، وحينا آخر الأسلوب التوراتي . هذا الجو الذي أوجد حول ميردل ، وهذا الرأي العام فيه وفي مشروعاته أثرّ حتى في أبطال الرواية الإيجابيين وعلى الأخص في بنكس الواعي اليقظ وجعله يوظّف كل ثروته وثروة دوريت في مشاريع ميردل الوهمية .

٧) « أخذ الدكتور على عاتقه إيصال هذا الخبر إلى هارلي ستريت . ولم يكن بوسع المحامي العودة فوراً إلى **إقناع أروع محلفين اتفق له أن رآهم في حياته على هذا المقعد وأوسعهم علما ، محلفين يجرؤ على التأكيد لزملائه في المهنة أن لا جدوى من اللجوء إلى السفسطة المبتذلة معهم ولا أمل في التأثير فيهم ببراعتهم المهنية وفنّهم** (بهذه الجملة كان يتهيأ لبدء خطابه) ، ولهذا تطوّع للذهاب مع الدكتور قائلا له إنه سينتظره في الشارع إلى أن يخرج من البيت » (الكتاب الثاني ، الفصل الخامس عشر) .

أمامنا هنا تركيب هجين واضح كل الوضوح ، فقد وُضع في إطار كلام المؤلّف (الإخباري) « ولم يكن بوسع المحامي العودة فورا إلى إقناع . . . محلفين . . . ولهذا تطوّع للذهاب مع الدكتور » الخ مطلعُ الخطاب الذي أعدّه المحامي ، هذا إلى ان الخطاب جاء بمثابة وصف موسع للإضافة المباشرة في كلام المؤلف « المحلفين » أما كلمة « محلفين » ذاتها فتدخل في سياق كلام المؤلف الإخباري (بوصفها تتمة ضرورية لكلمة « إقناع ») ، كما تدخل في الوقت نفسه في سياق كلام المحامي المؤسلب عن طريق المحاكاة الساخرة . أما كلمة المؤلف « إقناع » فتبرز المحاكاة الساخرة في استعادة خطاب المحامي الذي يتلخّص معنى المراءاة فيه بالضبط في استحالة إقناع محلفين كهؤلاء .

٨) « وباختصار أخذَتْ المستريس ميردل بوصفها سيدة من سيدات المجتمع الراقي رفيعةَ التهذيب وضحيةً تعيسة لبربري جلف (إذ التصقت هذه الصفةُ بالمستر ميردل وغطته من رأسه حتّى أخمص قدميه من اللحظة التي تبيّن فيها أنه فقير) تحت رعاية وسطها الراقي وحمايته لمصلحة هذا الوسط (الكتاب الثاني ، الفصل الثالث والثلاثون) .

هنا أيضاً تركيب هجين يمتزج فيه وصف الرأي العام السائد في الطبقة الراقية للمستريس ميردل بأنها « ضحية تعيسة لبربري جلف » بكلام المؤلف الذي يفضح رياء هذا الرأي العام وأثرته .

هكذا رواية ديكنز كلها . بوسعنا ، في الواقع ، وضع نصها كله ضمن علامات تنصيص وبالتالي فصل جزر صغيرة من كلام المؤلف المباشر والخالص المتناثر هنا وهناك ، جزر تغمرها أمواج التنوّع الكلامي من كل جوانبها . لكن هذا ليس بالأمر الممكن لو أردناه فعلا ، ذلك ان الكلمة الواحدة ، كما رأينا ، كثيراً ما تندرج في الآن عينه في كلام المؤلف وكلام الآخر .

ان كلام الآخر المرويّ والمحاكى بسخرية والمعروض في إنارة معينة والمتوضع كتلا ضخمة حينا أو المتناثر حينا آخر ، العديمُ الشخصية في معظم الأحيان (« الرأي العام » ، لغات المهن والأجناس) لا ينفصل في أي مكان انفصالا واضحاً عن كلام المؤلّف : الحدود هنا مائعة وغامضة عن قصد ، وكثيراً ما تخترق كلاً نحويّا واحداً هو الجملة البسيطة غالباً ، أو تفصل في أحيان كثيرة أخرى العناصر الرئيسية في الجملة . **هذا اللعب** المتعدّد الأشكال **بحدود أنماط الكلام** واللغات والآفاق هو إحدى أكثر لحظات الرواية الفكاهية جوهرية .

ان الأسلوب الفكاهي (في نمطه الإنكليزي) يقوم إذن على إمكانية تفكيك اللغة العامة وعلى إمكان فصل مقاصده بقدر أو بآخر عن طبقاتها (اللغة) دون أن يتضامن معها تضامنا كاملا. **ان التنوّع الكلامي بالذات وليس وحدة اللغة العامة المعيارية هو قاعدة الأسلوب** . صحيح ان هذا التنوع الكلامي لا يخرج هنا عن حدود اللغة الأدبية الواحدة ألسنيا (من حيث سماتها اللغوية المجرّدة) ، ولا يتحوّل هنا إلى تنوّع لغوي حقيقي ، بل يتركز على الفهم اللغوي المجرّد على مستوى اللغة الواحدة (أي لا يقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللغوي هو لحظة مجرّدة من فهم التنوّع الكلامي الحي ، المُدْرَج في في الرواية والمنظم فيها فنيا ، فهما مشخصا وفعّالا (حواريّا) .

ونجد عند روّاد الرواية الفكاهية الإنكليزية أسلاف ديكنز –فيلدينغ وسموليت وستيرن – نفس الأسلبة لمختلف طبقات اللغة الأدبية وأجناسها عن طريق المحاكاة الساخرة ، لكن المسافة عندهم أكبر مما عند ديكنز والمبالغة أشدّ (خصوصاً عند ستيرن) . ان الإدراك الموضوعي الساخر عن طريق المحاكاة لمختلف أنواع اللغة الأدبية ينفذ عندهم (خصوصاً عند ستيرن) إلى أعمق طبقات التفكير الأيديولوجي الأدبي ، ويتحوّل إلى محاكاة ساخرة للبنية المنطقية والتعبيرية لأي كلمة أيديولوجية (علمية ، أخلاقية بلاغية ، شعرية) بما هي كذلك (بنفس الجذرية التي نجدها عند رابليه تقريبا) .

وتلعب المحاكاة الساخرة الأدبية بالمعنى الضيق للكلمة (محاكاة رواية ريتشاردسن عندفيلدينغ وسموليت، ومحاكاة كل أنواع الروايةالمعاصرةعند ستيرن) دورا جوهريّاً جداً في بناء اللغة عند هؤلاء الروائيين . فالمحاكاة

الساخرة الأدبية تزيد من إبعاد المؤلّف عن اللغة ومن تعقيد علاقته بلغات عصره الأدبية بما في ذلك مجال الرواية بالذات . اذ تصبح الكلمة الروائية السائدة في حقبـــة ما هي نفسها موضوعا ــ شيئا ، وتصبح بالتالي وسطاً لانعكاس مقاصد المؤلفين الجديدة انعكاسا مواربا .

ودور المحاكاة الساخرة الأدبية للنوع الروائي السائد عظيم جداً في تاريخ الرواية الأوروبية . ويمكننا القول إن أهم النماذج والأنواع الروائية قد أُبْدعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة . هكذا فعل سرفنتس وميندوسا وغريميلسها وزن ورابليه وليساج وغيرهم .

فعند رابليه الذي مارس تأثيراً عظيما على النثر الروائي كله ولا سيما الرواية الفكاهية ، كان موقف المحاكاة الساخرة من كل أشكال الكلمة الأيديولوجية تقريبا ــ الفلسفية ، الأخلاقية ، العلمية ، البلاغية ، الشعرية ــ وخصوصاً من كل الأشكال العاطفية الانفعالية لهذه الكلمة (فبين العاطفية الانفعالية والكذب كان رابليه يرى على الدوام تقريبا علامة مساواة) ، كان هذا الموقف يتعمّق إذن حتى يصل إلى مستوى المحاكاة الساخرة للتفكير اللغوي عامة . وتبدو سخرية رابليه وتهكّمه من الكلمة الإنسانية الكاذبة ، بالمناسبة ، في هدمه التراكيب النحوية عن طريق المحاكاة الساخرة وإيصال بعض لحظاتها المنطقية والنبروية التعبيرية حتى حدود اللا معقول (المواعظ والتفسيرات على سبيل المثال) . الابتعادُ عن اللغة (بوسائل اللغة ذاتها بالطبع) والتشهيرُ بأي قصدية وتعبيرية مباشرة وتلقائية (بأي رصانة « خطيرة ») للكلمة الأيديولوجية بوصفها قصدية وتعبيرية مفتعلة وكاذبة لا تتّفق والواقع

عن سؤنيّة يكادان يبلغان عند رابايه دائما نقاء نثريا أقصى الكن الحقيقة التي تقف في وجه الكذب تكاد لا تحظى أبداً بتعبيرها القصدي الكلمي المباشر هنا ، تكاد لا تحظى **بكلمتها الخاصة** ، بل نشعر بها تتردّد من خلال إبراز الكذب والتشديد الفاضح عليه عن طريق المحاكاة الساخرة . الحقيقة تعاد إلى نصابها عن طريق دفع الكذب حتى حدود اللا معقول ، لكن الحقيقة نفسها لا تبحث لها عن كلمات ، إنها تخاف أن تتعثّر في الكلمة وتتورط وتغوص في الانفعالية الكلمية .

ونحن إذ ننوّه بالتأثير الهائل « لفلسفة الكلمة » عند رابليه في النثر الروائي الذي تلاه كله ولا سيما في النماذج العظيمة للرواية الفكاهية ، وهي فلسفة لم تعبّر عن نفسها في أقواله المباشرة بقدر ما عبّرت عن نفسها في ممارسته الأسلوبية ، لا بدّ لنا من إيراد اعتراف بطل ستيرن « إيوريك » وهو اعتراف مفعم بروح رابليه تماما وقمين بأن يكون تصديرا لتاريخ أهم خطّ أسلوبي في الرواية الأوروبية :

« وإني لأفكّر إن لم يكن ميله المشؤوم إلى الظرافة هو سبب هذا الهرج والمرج إلى حدّ ما ، ذلك أن إيوريك ، إذا شئنا الحقيقة ، كان يكنّ اشمئزازا فطريا لا يقاوم للرصانة ، ليس للرصانة الحقيقية القيّمة بذاتها ، فحين كانت هذه ضرورية ولازمة كان يصبح أرصن إنسان في العالم أيّاما وحتى أسابيع كاملة ، بل للرصانة المتكلّفة التي تكون ستاراً للجهل والغباء ؛ مع هذه كان دائما في حرب معلنة ، ولم يكن يهادنها أو يرحمها مهما أجادت التستّر أو الاحتماء .

وأحيانا كان يؤكد ، وقد استغرق في الحديث ، أن الرصانة كسول حقيقي وأنها إلى ذلك من أخطر أنواع الكسالى ، من النوع الماكر ،

وكان على قناعة عميقة بأنها خرّبت في عام وشرّدت من الناس الشرفاء والسليمي الطوية والتفكير أكثر ممّا خرّب وشرّد كل لصوص الجيوب والمحلاّت في سبعة أعوام . وكان يقول : طيبة القلب المرح ليست خطراً على أحد ، ولا يمكن أن تضرّ إن أضرّت إلاّ بصاحبها ، في حين أن جوهر الرصانة يكمن في النيّة المسبقة السيئة وبالتالي في الخداع ؛ إنها طريقة مدروسة ومحفوظة في تظاهر الإنسان أمام الناس بأنه أذكى وأعرف مما هو في الواقع . وعلى هذا فهي رغم دعاويها العريضة كلها ليست أبداً أفضل ، بل هي أحيانا أسوأ مما عرّفها أحد الظرفاء الفرنسيين القدامى في حينه إذ قال : الرصانة سلوك خفيّ للجسم يُفترض فيه ستر نواقص الروح . وعن هذا التعريف قال إيوريك باندفاع وجرأة ما معناه أنه خليق أن يكتب بأحرف من ذهب » .

ويقف سرفنتس إلى جانب رابليه ، بل حتى متفوّقا عليه إلى حدّ ما من حيث تأثيره الحاسم في النثر الروائي كله . والرواية الإنكليزية الفكاهية مشبعة إشباعاً عميقاً بروح سرفنتس . وليس من قبيل المصادفة ان يردّد إيوريك إيّاه وهو على فراش الموت كلمات سانتشوبنسا .

أما الفكاهيون الألمان ونذكر منهم هيبل وبالذات جان بول فموقفهم من اللغة وتفككها من حيث الجنس أو المهنة وغيرهما ، وهو موقف ستيرنيّ أساسا ، يتعمق كما عند ستيرن حتى يبلغ مستوى الإشكالية الفلسفية الخالصة للكلام الأدبي والأيديولوجي بما هو كذلك . اذ ان الجانب الفلسفي النفسي في موقف المؤلّف من كلمته كثيراً ما يدفع إلى المؤخرة لعب القصـــد بالطبقات المشخصة ، الجنسية الأيديولوجية

في الدرجة الأولى ، للغة الأدبية (راجع انعكاس ذلك في نظريات جان بول الجمالية(١)) .

وعلى هذا فتفكك اللغة الأدبية وتنوّع أنماطها الكلامية هما المقدمة الضرورية للأسلوب الفكاهي الذي يجب أن تُسقط عناصرُه في مختلف المستويات اللغوية ، في حين ان مقاصد المؤلف يمكنها ، وهي تنعكس في كل هذه المستويات ، ألا تمنح ذاتها كاملةً إلى أي من هذه المستويات . فكأنما ليس للمؤلِّف لغته الخاصة ، إنما له بالمقابل أسلوبه ، قانونه العضوي الواحد المتصل بتلاعبه باللغات وبعكس مقاصده المعنوية والتعبيرية الحقيقية في هذه اللغات . هذا التلاعبُ باللغات والغيابُ الكاملُ في أحيان كثيرة لكلمة المؤلف المباشرةِ ، الخاصةِ به حتى النهاية لا ينتقص بطبيعة الحال من القصدية العميقة العامة للعمل كله أي من تأويله الإيديولوجي .

يتصف إدخال التنوّع الكلامي في الرواية الفكاهية واستخدامه الاساوبي فيها بخاصتين :

١) يتم إدخال تعدّد اللغات والآفاق الكلمية الأيديولوجية المتصلة بالأجناس والمهن والمجموعات الفئوية (لغة رجل البلاط ، المزارع ، التاجر ، الفلاّح) والاتجاهات والحياة اليومية (لغة النميمة وثرثرة المجتمع الراقي والخدم) الخ في نطاق اللغة الكتابية والمحكية في المقام الأول في حقيقة الأمر ؛ إلا ان هذه اللغات لا يختصّ بها شخوص

---

١ العقل المتجسد في أشكال التفكير الكلمي الأيديولوجي وطرائقه أي الأفق اللغوي للعقل الانساني العادي يصبح حسب جان بول ضئيلا ومضحكاً دون حدود في ضوء فكرة العقل (بمعنى ملكة الفهم) . والفكاهة لعب مع العقل بمعناه الضيق وأشكاله .

معينون في معظم الأحوال (أبطال رواة) بل يتم إدخالها في شكل عديم الشخصية « من قبل المؤلِّف » متناوبةً مع كلمة المؤلِّف المباشرة (دون اعتبار لحدود شكلية واضحة) .

٢) ومع ان اللغات والآفاق الأيديولوجية الإجتماعية المُدْخَلَة تُستخدمَ بطبيعة الحال لتحقيق مقاصد المؤلف بطريقة الانعكاس الموارب ، إلا انه يجري فضحها وتقويضها بوصفها كاذبة ، مرائية ، مُغرضة ، محدودة ، حيوية ، لا تتطابق والواقع . هذه اللغات في معظم الأحيان لغات مكتملة معترَفٌ بها رسميا ، سائدة ، سلطوية ، رجعية محكوم عليها بالموت أو الاستبدال . ولهذا تهيمن أشكال ودرجات مختلفة من أشكال **أسلبة اللغات** المُدْخلة **عن طريق المحاكاة الساخرة** ودرجاتها التي تقترب عند أشد الممثلين الرابليويين(١) لهذا النوع من الرواية راديكالية (عند ستيرن وجان بول) من رفض أي رصانة صريحة ومباشرة (الرصانة الحقيقية تقوم على تقويض أي رصانة كاذبة ، وليس الرصانة الانفعالية وحسب ، وإنما العاطفية أيضا)(١) ومن النقد المبدئي للكلمة بما هي كلمة .

عن هذا الشكل الفكاهي لإدخال التنوّع الكلامي في الرواية وتنظيمه تختلف اختلافا جوهريًا مجموعة الأشكال التي يحكُمها إدخال مؤلِّف مفترض (الكلام المكتوب) أو راوية مفترض (الكلام الشفوي) مجسّدٍ ومشخّصٍ .

---

١ لا يمكننا إدراج رابليه ذاته لا من حيث الزمان ولا من حيث جوهر الموضوع في عداد ممثلي الرواية الفكاهية بالمعنى الدقيق للكلمة .

ان اللعب بالمؤلِّف المفترض أمر يميّز الرواية الفكاهية أيضا (ستيرن ، هيبل ، جان بول) وقد ورثته عن « دون كيخوت » . لكن هذا اللعب هنا وسيلة تأليفية خالصة تعزّز المستوى العام لنسبية الأشكال والأجناس الأدبية وموضوعيتها ومحاكاتها الساخرة .

الا ان الراوية أو المؤلِّف المفترض يأخذ معنى مختلفاً تماما حين يُدْخَل بوصفه حامل أفق لغوي ، ايديولوجي كلمي خاص ، وجهةِ نظر خاصة إلى العالم وإلى الأحداث ، تقويماتٍ ونبرات خاصة ، خاصةٍ بالنسبة إلى المؤلِّف ، إلى كلمته الفعلية المباشرة كما بالنسبة إلى السرد واللغة الأدبيين « العاديين » .

ان تمايز أو ابتعاد المؤلِّف أو الراوية المفترض عن المؤلِّف الفعلي وعن الأفق اللغوي « العادي » يمكن أن يكون على درجات مختلفة وذا طابع مختلف . إلاّ ان المؤلِّف على أي حال يستعين بهذا الأفق الغريب الخاص وبوجهة النظر الغريبة الخاصة هذه إلى العالم لمردودها ، لقدرتها على إظهار موضوع التصوير نفسه في ضوء جديد من ناحية (على كشف جوانب ولحظات جديدة فيه) ، وعلى إنارة ذاك الأفق الأدبي « العادي » الذي تُدرك خصائص حديث الرواية على خلفيته إنارة جديدة .

وعلى سبيل المثال اختار بوشكينُ بيليكينَ (أو على الأصح أبدعه) راوية بوصفه وجهة نظر خاصة « لاشاعرية » إلى أشياء وموضوعات كانت تعتبر شاعرية بالتقليد (فحكاية « روميو وجولييت » في « الفلاحة النبيلة » أو « رقصاتُ الموت » الرومنطيقية في « حفار القبور » مقصودة وذات دلالة خاصة) . فبيليكين كرواة الصف الثالث الذين أخذ

أقاصيصه عنهم انسان « نثري » محروم من الانفعالية الشعرية ، والحلول « النثرية » السعيدة لموضوعات قصصه ، وإدارةُ القصة ذاتها تُخلّ بما كان ينتظر منها من تأثيرات شعرية تقليدية . وفي عدم فهم الانفعالية الشعرية يكمن هذا المردود النثري الخصب لوجهة نظر بيلكين :

فمكسيم مكسيمتش في « بطل من هذا الزمان » ورودي بنكو والرواة في « الانف » و « المعطف » وصحفيو الأخبار عند دوستويفسكي ، والرواة الفولكلوريون والشخوص الرواة عند ميلنيكوف بيتشيرسكي ومامين سيبيرياك ، والرواة الفولكلوريون ورواة الأحداث اليومية عند ليسكوف والشخوص الرواة في أدب « الشعبية » ، وأخيراً رواة النثر الرمزي وما بعد الرمزي — عند ريميزوف وزامياتين وغيرهما — على كل ما بينهم من اختلاف في أشكال السرد (الشفوية والكتابية) ومن اختلاف لغات السرد (الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية الفئوية ، الحياتية ، اللهجوية المحلية جداً واللهجوية عامة الخ) يستعان بهم ويُدْرجون بوصفهم وجهات نظر وآفاقا ايديولوجية كلمية خاصة ومحدودة ، لكنها مثمرة ومنتجة في محدوديتها وخصوصيتها هاتين ، تقابل تلك الآفاق ووجهات النظر التي تُدْرَك (أي الآفاق ووجهات النظر الخاصة) على خلفيتها .

ان كلام أمثال هؤلاء الرواة هو دائما **كلام غريب بلغة غريبة** (كلام غريب بالنسبة إلى كلمة المؤلّف المباشرة الفعلية أو المحتملة ، ولغة غريبة بالنسبة إلى ذلك النوع من اللغة الأدبية الذي تواجهه لغة الراوية) .

وفي هذه الحالة أيضاً أمامنا كلام غير مباشر ، كلام ليس باللغة إنما من خلال اللغة ، من خلال وسط لغوي غريب ، فهو بالتالي انعكاس مقاصد المؤلّف مواربةً .

المؤلِّف يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط إلى الراوية — كلامه (الراوية) ولغته (اللذين هما شيئيان ، معروضان) ، وإنما إلى موضوع القصة أيضاً ، وهي وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الراوية . فنحن نقرأ وراء حديث الراوية حديثا ثانيا هو حديث المؤلِّف عما يتحدث عنه الراوية بالإضافة إلى حديثه عن الراوية ذاته . ونحس إحساسا واضحاً بكل لحظة من لحظات الحديث هذا على مستويين : على مستوى الراوية — مستوى أفقه من حيث معنى الموضوع وتعبيريته ، وعلى مستوى المؤلِّف الذي يتكلم مواربة بواسطة هذا الحديث ومن خلاله . وفي أفق المؤلِّف هذا مع كل ما يجري الحديث عنه يدخل الراوية أيضاً بكلمته . فنحن نحزر نبرات المؤلِّف المستقرة على موضوع الحديث كما على الحديث نفسه وعلى صورة الراوية التي تتكشف خلال مجرى هذا الحديث . وعدم إحساسنا بهذا المستوى النبروي القصدي الثاني الذي للمؤلِّف معناه أننا لم نفهم العمل الأدبي .

ان حديث الراوية أو المؤلِّف المفترض يُبنى ، كما قلنا ، على خلفية اللغة الأدبية العادية ، على خلفية الأفق اللغوي العادي . وكل لحظة من هذا الحديث تترابط مع هذه اللغة أو الأفق العادي وتقابله — **تقابله حواريا** : كما تقابل وجهةُ نظر وجهةَ نظر أخرى ، وتقويمٌ تقويما ونبرةٌ نبرةً (وليس كظاهرتين ألسنيتين مجردتين) . هذا الترابط ، هذا القرن الحواري بين لغتين وأفقين هو الذي يمكّن قصد المؤلف من تحقيق ذاته بحيث نشعر به بوضوح في كل لحظة من لحظات العمل الأدبي . المؤلِّف ليس في لغة الراوية وليس في اللغة الأدبية العادية التي يرتبط بها الحديث (مع أنه يمكن أن يكون أقرب إلى لغة دون

أخرى) ، لكنه يستخدم هذه وتلك كي لا يفضي بمقاصده إلى أي منهما حتى النهاية؛ إنه يستخدم هذا التجاوب ، هذا الحوار بين اللغات في كل لحظة من لحظات عمله كي يظلّ هو وكأنه شخص محايد لغوياً ، كأنه شخص ثالث في نقاش بين اثنين (مع أن هذا الشخص الثالث يمكن أن يكون شخصا متحيزا) .

ان كل الأشكال التي تُدخِل الراوية أو المؤلِّف المفترض تدلّ بقدر أو بآخر على تحرّر المؤلف من اللغة الواحدة والوحيدة ، تحرر يرتبط باكتساب النظم اللغوية الأدبية صفة النسبية ، تدل على قدرة المؤلّف على عدم الاستقرار (عدم تحديد مصيره) لغويّا ، وعلى قدرته على تحويل مقاصده من نظام لغوي إلى آخر ، ومزج « لغة الحقيقة » بلغة « الحياة اليومية » ، وقول ما يريده هو بلغة الآخر ، وقول ما يريده الآخر بلغته هو (المؤلِّف) .

وبما انه يتم في هذه الأشكال كلها (حديث الراوية أو المؤلِّف المفترض أو أحد الشخوص) انعكاس مقاصد المؤلِّف مواربة ، فمن الممكن أن تتشكل فيها ، كما في الرواية الفكاهية ، مسافات مختلفة بين مختلف لحظات لغة الراوية والمؤلِّف : فالانعكاس قد يزداد أو يتضاءل ، كما يمكن في بعض الحالات حدوث اندماج شبه كامل بين الصوتين .

والشكل التالي الذي تستخدمه أي رواية دون استثناء لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه هو كلام البطل .

ان كلام البطل الذي (أي البطل) يتمتع في الرواية بقدر أو بآخر من الاستقلال المعنوي الكلامي الذاتي ويملك أفقا خاصا ، وهو كلام

غريب بلغة غريبة ، يمكنه أيضاً ان يعكس مقاصد المؤلّف ، وبالتالي أن يكون إلى حدّ ما لغة المؤلّف الثانية . زد على ذلك ان كلام البطل يؤثر في كل الأحيان تقريبا (وعلى نحو قوي جداً بعض الأحيان) في كلام المؤلّف ، اذ ينثر فيه كلمات غريبة (كلام البطل الغريبَ المستترَ) ، وبهذا يحمل إليه التفكك والتنوع الكلامي .

ولهذا السبب يظل التنوع الكلامي وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائي حتى حين لا يكون هناك وجود للفكاهة والمحاكاة الساخرة والسخرية إلخ ، وحتى حين لا يكون هناك وجود لراوية أو مؤلّف مفترض أو بطل محدِّث . وحتى حين تبدو لغة المؤلّف للنظرة السطحية واحدة متماسكة وذات قصدية مباشرة وعفوية ، فاننا سنكتشف دائما مع هذا ثلاثية الأبعاد النثرية والتنوعية الكلامية العميقة التي هي من مهمة الأسلوب والمحدّدة له في آن تحت هذا السطح اللغوي الواحد الأملس .

وهكذا تبدو لغة تورغنيف في رواياته واحدة وصافية وأسلوبه واحداً وصافيا . لكن هذه اللغة الواحدة ، حتى عند تورغنيف ، بعيدة جدّاً عن المطلق الشعري . فهي في جملتها منضمة ومقحمة في حلبة الصراع بين وجهات النظر التي يحملها الأبطال إليها وتقويماتهم ونبراتهم ، متأثرة بمقاصدهم وانقساماتهم المتصارعة ، تتناثر فيها كلمات وكلمات صغيرة وعبارات وأوصاف ونعوت متأثرة بمقاصد الآخرين التي لا يتضامن المؤلّف تضامنا كاملاً معها والتي يعكس من خلالها مقاصده الخاصة . ونحن نحسّ إحساساً واضحاً بمختلف المسافات التي تفصل بين المؤلف وبين مختلف لحظات لغته التي (اللحظات) تفوح منها

روائح عوالم اجتماعية غريبة وآفاق غريبة . ونحس إحساساً واضحاً بدرجات حضور المؤلف المختلفة **وحكمه المعنوي النهائي في مختلف** لحظات لغته . ان التنوعية الكلامية في لغة تورغنيف وتفككها هما العامل الأسلوبي الأكثر جوهرية ، وهو الذي يوزّع الحقيقة التي يريد المؤلّف قولها توزيعا اوركستراليا ، وعلى هذا فوعي المؤلّف اللغويُ ، وعيُ الناثر موزّع بنسب .

ان التنوع الكلامي الاجتماعي يتم إدخاله عند تورغنيف في الحديث المباشر بين الأبطال ، في الحوار بينهم . لكنه يُنثر هنا وهناك حتى ضمن حديث المؤلف حول أبطاله كما قلنا، مشكلاً **مناطق خاصة للأبطال** . وهذه المناطق تتشكل من أنصاف كلام الأبطال ومن مختلف أشكال النقل الخفيّ لكلمة الغير ، ومن كلمات الغير وكلماته الصغيرة المتناثرة ، ومن تدخّل لحظات تعبيرية غريبة في كلام المؤلّف (ثلاث نقاط متعاقبة ، اسئلة ، تعّجب) . المنطقة هي دائرة فعل صوت البطل المختلط بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلّف .

إلا اننا نكرر القول ان التوزيع الروائي الاوركسترالي للموضوع عند تورغنيف يتركز في الحوارات المباشرة ، فالأبطال عند تورغنيف لا يوجدون مناطق واسعة ومشبعة حولهم ، والتراكيب الهجينة الأسلوبية المطوّرة والمعقدة عنده نادرة نسبيا .

ولنتوقف عند بعض أمثلة التنوع الكلامي المتناثر عند تورغنيف .

١) « كان اسمه نيقولاي بيتروفتش كيرسانوف . وكان يملك على بعد خمسة عشر فرسخاً من الخان الصغير ضيعة جيدة بمائتي نفس ، أو

كما كان يقول هو بعد أن خطّط الحدود مع الفلاحين وأنشأ « **مزرعة** » : **قطعةَ أرض من ألفي ديسياتينا**(*) (« الآباء والبنون » ، الفصل الأول) .

التعابير الجديدة المميّزة لروح العصر والمؤداة هنا بأسلوب الليبرالية موضوعة ضمن علامة تنصيص أو متحفّظ عليها .

٢) « بدأ يشعر بحنق خفي . فقد كان رفع الكلفة الكامل الذي يبديه بازاروف يجرح طبيعته الارستقراطية . **فابن الطبيب هذا لم يكن يشعر بالوجل ، بل إنه كان يجيب باقتضاب وفي غير إقبال ، وكان في نبرة صوته شيء ما فظّ يكاد يكون وقاحة** » (« الآباء والبنون » ، الفصل السادس) .

الجملة الثالثة في هذا المقطع ، رغم كونها جزءاً من كلام المؤلّف من حيث سماته النحوية الشكلية ، هي في الوقت نفسه من حيث انتقاء تعابيرها (« ابن الطبيب هذا ») ومن حيث بنيتها التعبيرية كلام غريب خفيّ (هو كلام بافل بيتروفتش) .

٣) « جلس بافل بيتروفتش إلى طرف الطاولة . كان يرتدي بزة صباحية ، أنيقة ، حسب الذوق الإنكليزي ويعلو رأسه طربوش صغير ؛ هذا الطربوش وربطة العنق الصغيرة المعقودة بعدم اكترات كانا ينبئان بحرية الحياة في القرية ؛ لكن ياقة القميص الضيقة ، والقميص لم يكن أبيض في الحقيقة بل أرقش **كما هو المفترض في لباس الصباح** ، كانت تنخرز بقسوة مألوفة في ذقنه الحليقة » (الآباء والبنون » ، الفصل الخامس) .

---

* وتساوي نحو هكتار .

هذا الوصف الساخر للباس بافل بيتروفتش الصباحي مؤدى بأسلوب جنتلمان من طراز بافل بيتروفتش بالذات . والعبارة التقريرية « كما هو مفترض في لباس الصباح » ليس مجرّد تقرير من قبل المؤلف بطبيعة الحال ، بل هو المألوف في تصرّف جنتلمان من طبقة بافل بيتروفتش أدّيَ بسخرية ، ويحق لنا إلى حدّ ما وضعه ضمن علامة تنصيص . إنه تعليل موضوعي كاذب .

٤) « **لم يكن يعدل دماثة متفيي ايليتش إلا وقارُه** . كان يلاطف الجميع — بعضَهم بشيء من الاستخفاف وبعضهم بشيء من الاحترام ؛ وأمام السيدات كان يبالغ في إطرائهن « كفارس فرنسي حقيقي » ، دون أن يكف عن اطلاق ضحكته الواحدة المرنانة **كما هو المفترض في موظف كبير** » (الآباء والبنون ، الفصل الرابع عشر) .

هنا أيضاً نفس الوصف الساخر من وجهة نظر الموظف الكبير نفسه . كما ان عبارة : « كما هو المفترض في موظّف كبير » تعليل موضوعي كاذب .

٥) « في صباح اليوم التالي توجّه نيجدانوف إلى شقة سيبياغين في المدينة ، وهناك في مكتب فاخر مفروش بأثاث من طراز كلاسيكي رصين **يتناسب تماماً ومقام رجل دولة ليبرالي وجنتلمان** ... » (الأرض البكر » ، الفصل الرابع) .

نفسُ التركيب الموضوعي الكاذب .

٦) « كان سيميون بيتروفتش يخدم في وزارة البلاط وكان يحمل لقب كامر يونكر ؛ **كانت وطنيته قد حالت دون انخراطه في السلك الدبلوماسي** ، حيث كان كل شيء ، فيما بدا ، يدعوه إليه : تربيته

واعتياده المجتمع الراقي ، ونجاحه لدى النساء ومظهره الخارجي نفسه ... » (« الأرض البكر » ، الفصل الخامس) .

ان تعليل رفضه الانخراط في السلك الدبلوماسي تعليل موضوعي كاذب . والوصف كله هنا مؤدى من وجهة نظر كالوميتسيف أيضاً ويُقْفَل بكلامه المباشر الذي هو من حيث سماته النحوية جملة تابعة للجملة الرئيسية التي هي كلام المؤلف (كل شيء كان يدعوه ... لكن مغادرة روسيا ... » الخ) .

٧) قدم كالوميتسيف إلى مقاطعة س في إجازة لمدّة شهرين ليتولّى شؤون أملاكه قليلا ، أي « ليخيف من تجب إخافته ويضغط على من يجب الضغط عليه » . **فبدون هذا لا يمكن ان تستقيم الأمور** ! (« الأرض البكر ، الفصل الخامس) .

نهاية هذا المقطع مثالٌ نموذجي على التأكيد الموضوعي الكاذب . فهو لم يوضع ضمن علامة تنصيص كما وضعت كلماتُ كالوميتسيف السابقة التي أُدرجت ضمن كلام المؤلف ، بل وضعت قصدا بعد هذه الكلمات وذلك بالضبط لإعطائها مظهر الحكم الموضوعي الذي هو في هذه الحالة حكم المؤلّف .

٨) « إلا ان كالوميتسيف غرز بتؤدة بلوّرته المدوّرة بين الحاجب والأنف وركز نظره **على الطويلب الذي تجرأ على عدم مشاطرته** « تخوّفاته » (« الأرض البكر » ، الفصل السابع) .

تركيب هجين نموذجي . فليست الجملة التابعة وحدها ، بل كلمة « الطويلب » في الجملة الرئيسية التي هي كلام المؤلف مؤداتان بلهجة كالوميتسيف ومشبعتان بنفَسه . ان نبرة الاستياء لدى كالوميتسيف

هي التي حكمت اختيار كلمات « الطويلب » « وتجرأ على عدم مشاطرته ... » ، وهذه الكلمات أيضاً الواردة في سياق كلام المؤلف مشبعة في الوقت نفسه بنبرة المؤلّف الساخرة ، ولهذا السبب فالتركيب هنا ثنائي النبرة (الأداء الساخر من قبل المؤلّف والمحاكاة الساخرة لاستياء البطل) .

ولنورد أخيراً أمثلة على اقتحام لحظات تعبيرية من كلام الآخر (ثلاث نقط متعاقبة ، اسئلة ، كلمات تعجب) النظامَ النحوي لكلام المؤلّف .

٩) « غريبة كانت حالته النفسية . فكم من الأحاسيس الجديدة التي أحسَّ بها في اليومين الأخيرين وكم من الوجوه الجديدة التي رآها ... لقد التقى لأول مرّة بفتاة بدا له أنه أحبّها على الأرجح ؛ كان واعيا لبدايات أمر كرّس له ، على الأرجح ، قواه كلها . . . وماذا كانت النتيجة ؟ هل أحس بالسرور ؟ لا . هل شعر بالتردّد ؟ بالوجل ؟ بالارتباك ؟ آه ، لا طبعا . إذن هل شعر على الأقل بتوتر كيانه كله ، بذلك الاندفاع بين الصفوف الأولى من المحاربين الذي يستدعيه اقتراب المعركة ؟ أيضاً لا . لكن هل يؤمن أخيراً بهذا الأمر ؟ هل يؤمن بحبه ؟ — آه ، أيها الفنان اللعين ! أيها المتشكك — كانت شفتاه تهمسان همساً صامتا ، — لماذا هذا التعب ، هذا العزوف حتى عن الكلام ، ولماذا لا يصرخ فقط ولا يثور ؟ وأيُّ صوت في داخله يريد أن يخنقه في صدره بصراخه هذا ؟ » (الأرض البكر » ، الفصل الثامن عشر) .

أمامنا هنا في حقيقة الأمر شكل من أشكال كلام البطل غير المباشر تماما . فهذا الشكل من حيث سماته النحوية هو كلام المؤلّف ، لكن

بنيته التعبيرية كلها بنية نيجدانوفية . إنه كلام نيجدانوف الباطنيُ ، لكن المؤلّف ينقله وينظّمه بأسلوبه طارحاً الأسئلة ومبديا التحفظات الفاضحة بسخرية (« على الأرجح ») ، ومع هذا يظّل هذا الكلام مصبوغاً بصبغة نيجدانوف التعبيرية .

ذلكم هو الشكل العادي المألوف لنقل الكلام الباطني عند تورغنيف (وهو بشكل عام أحد أكثر أشكال نقل الكلام الباطني في الرواية انتشارا) .ان شكل النقل هذا يحمل إلى المجرى الفوضوي والمتقطع لكلام البطل الباطني (وهذه الفوضى وهذا التقطّع كان على المؤلف أن يصورهما في حالة استخدامه الكلام المباشر) النظامَ والتماسك الأسلوبي . زد على ذلك ان هذا الشكل يمكّن من حيث سماته النحوية (الشخص الغائب) والأسلوبية الأساسية (المفرداتية وغيرها) من قرن الكلام الباطني الغريب بسياق المؤلّف قرنا عضويا ومتماسكا . ثم ان هذا الشكل بالذات يمكّن في الوقت نفسه من الاحتفاظ بالبنية التعبيرية لكلام البطل الباطني ، وبذلك القدر من عدم الصراحة والاستقرار اللذين يتميّز بهما كلام البطل الباطني ، الأمر الذي يتعذر بل يستحيل تصويره لدى نقله في شكل الكلام غير المباشر الجاف والمنطقي . هذه الخصائص هي التي تجعل من هذا الشكل أنسب الأشكال لنقل كلام البطل الباطني . وهذا الشكل هجين بطبيعة الحال ، يمكن لصوت البطل فيه أن يكون على درجات متفاوتة من الفعالية ، كما يمكنه أن يدخل على الكلام المنقول نبرة ثانية هي نبرته الخاصة (نبرة السخرية أو الاستياء أو غيرهما) .

كما يمكن بلوغ هذا النوع من التهجين ، هذا النوع من خلط النبرات ومحو الحدود بين كلام المؤلّف وكلام الآخر ، عن طريق

أشكال أخرى من نقل كلام البطل . ونظرا لوجود هذه الأنماط النحوية الثلاثة من النقل فقط (أي الكلام المباشر ، الكلام غير المباشر ، الكلام غير المباشر الخالص تماما) يمكن بتركيب هذه الأنماط تراكيب مختلفة ، وعلى الأخص بتأطير سياق المؤلّف لها تأطيراً يستثير فيها الاستجابة (Réplique) وبتوزيعها بطريقة مختلفة ، تحقيق أشكال عديدة متنوعة من لعب أنماط الكلام وتمازج ايقاعاتها وتأثيرها المتبادل .

ان الأمثلة التي أوردناها من تورغنيف تصف بشكل كاف دور البطل بوصفه عامل تفكيك للغة الرواية ولحمل التنوع الكلامي إليها . ان لبطل الرواية منطقته الخاصة كما قلنا ، دائرة نفوذه في سياق المؤلّف المحيط به ، دائرة نفوذ تتجاوز (وتتجاوز كثيراً في العديد من الحالات) نطاق الكلمة المباشرة المخصصة للبطل . ان دائرة فعل صوت البطل الجوهريّ يجب أن تكون ، على أي حال ، أوسع من كلامه المباشر الفعلي . وهذه المنطقة التي تحيط بأبطال الرواية الجوهريين أصيلة جدا من الناحية الأسلوبية : اذ تطغى فيها أشكال متنوعة جداً من التراكيب الهجينة ، كما انها دائما ذات صبغة حوارية بقدر أو بآخر ؛ ففيها يجري الحوار بين المؤلّف وأبطاله ، وهو ليس ذلك الحوار الدرامي ، القائم على سؤال وجواب ، أخذ وردّ ، بل إنه الحوار الروائي الخاص الذي يتحقق في حدود تراكيب مونولوجية ظاهريا . وامكانية هذا النوع من الحوار هي إحدى ميزات النثر الروائي الأكثر جوهرية التي تعجز عنها الأجناس الدرامية والأجناس الشعرية الخالصة .

ان مناطق الأبطال موضوع جدّ مثير بالنسبة إلى التحاليل الأسلوبية والألسنية : اذ يمكننا الوقوع فيها على تراكيب قمينة بالقاء ضوء جديد تماما على مسائل النحو والأسلوبية .

ونتوقف أخيراً عند واحد من أكثر أشكال إدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه أهمية وجوهرية ألا وهو الأجناس الدخيلة .

تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة ، فنية (كالقصص الاستطرادية ، والتمثيليات الغنائية والقصائد والمشاهد الدرامية الخ) ، وخارجة عن الفن (كالأجناس الحياتية اليومية والبلاغية والعلمية والدينية وغيرها) في قوامها . فمن حيث المبدأ يمكن لأي جنس أن يدخل في تركيب الرواية ، ومن حيث الواقع فمن العسير جداً العثور على جنس لم يدخل الرواية في وقت ما وعند كاتب ما . وتحتفظ الأجناس المدخلة إلى الرواية عادة بمدونتها البنائية واستقلالها الذاتي وفرادتها اللغوية والأسلوبية .

وهناك بالإضافة إلى ذلك مجموعة خاصة من الأجناس التي تضطلع في الروايات بدور بنائي جوهري جداً ، بل إنها تحدّد أحيانا بناء الكلّ الروائي إذ تخلق أجناساً روائية جديدة خاصة مثال ذلك الاعترافات ، اليوميات ، الرحلات ، السيرة الذاتية ، الرسائل وغيرها . هذه الأجناس قد لا تدخل في الرواية بوصفها جزءاً بنائيا جوهريّا منها وحسب ، بل قد تحدّد أيضاً شكل الرواية ككل (رواية الاعترافات ، رواية المذكرات ، الرواية في رسائل الخ) . إن كل جنس من هذه الأجناس يمتلك أشكاله الكلمية المعنوية الخاصة لاستيعاب جوانب مختلفة في الواقع . والرواية تستخدم هذه الأجناس بوصفها بالضبط أشكالا جاهزة لاستيعاب الواقع بالكلمة .

ان دور هذه الأجناس التي تدخل الرواية عظيم بحيث قد يبدو ان الرواية تفتقد مقاربتها الكلمية الأصلية الخاصة للواقع ، وأنها في

حاجة إلى أشكال أخرى لتمهّد لها سبل معالجة هذا الواقع ، أماهي فليست سوى توحيد تلفيقي ثانوي لتلك الأجناس الكلمية الأولى .

ان كل الأجناس التي تدخل الرواية تحمل إليها لغاتها ، ولهذا فهي تفكك الوحدة اللغوية للرواية وتعمّق على نحو جديد تنوعها الكلامي . وكثيراً ما تكتسب لغات الأجناس الخارجة عن الفن التي تدخل الرواية أهمية بحيث ينشيء إدخال جنس ما (كالرسائل مثلاً) عصراً كاملا ليس في تاريخ الرواية وحسب ، بل في تاريخ اللغة الأدبية أيضا .

ان الأجناس التي تدخل الرواية يمكن أن تكون ذات قصدية مباشرة ، كما يمكن أن تكون موضوعية شيئية بالكامل أي محرومة حرماناً تاماً من مقاصد المؤلّف (أي أن الكلمة لا تقول هذه الأجناس بل تعرضها فقط كأشياء) ، إلاّ ان هذه الأجناس تعكس في أكثر الأحيان مقاصد المؤلف بقدر أو بآخر ، وإن كانت بعض لحظاتها يمكن ان تظلّ بعيدة بشكل أو بآخر عن المعنى الأخير للعمل الأدبي .

وعلى هذا يمكن للأجناس الشعرية العروضية التي تدخل الرواية (كالأجناس الغنائية مثلا) ان تكون من الناحية الشعرية ذات قصدية مباشرة وذات امتلاء معنوي كامل . مثال ذلك القصائد الغنائية التي أدخلها غوته في « ويلهيلم ميبستر » . وعلى هذا النحو أيضاً أدرج الرومنطيقيون أشعارهم في النثر . وهؤلاء ، كما هو معروف ، كانوا يعتبرون وجود الشعر في الرواية (بوصفه التعبير المباشر عن نوايا المؤلف) مقوّما من مقوّمات هذا الجنس (أي الرواية) . وفي حالات أخرى تعكس القصائد الشعرية الدخيلة نوايا المؤلف ؛ مثال ذلك قصيدة لينسكي في « يفغيني أونيغين » « أين ، أين ابتعدت ... » . وإذا كانت

المقاطع الشعرية في « ويلهيلم مييستر » يمكن نسبتها نسبة مباشرة إلى شعر غوته الغنائي (وهو الحاصل فعلا) ، فان قصيدة « أين ، أين ابتعدت ...» لا تصح نسبتها إطلاقا إلى شعر بوشكين الغنائي ، أو على أبعد تقدير ، تصح نسبتها إلى نوع خاص هو « أسلبات المحاكاة الساخرة » (وإلى هذا النوع أيضاً يجب نسبة أبيات غرينيوف في « ابنة الضابط ») . أخيراً يمكن للأبيات الشعرية المدخلة إلى الرواية ان تكون موضوعية (شيئية) على نحو يكاد يكون كاملا ؛ مثال ذلك أشعار الكابتين ليبيادكين في رواية دوستويفسكي « «لأبالسة » .

ويصح الأمر نفسه على إدخال مختلف أنواع الحكم والأقوال المأثورة : فهذه أيضاً يمكن أن تتأرجح من الموضوعية الخالصة ، (« الكلمة المعروضة ») وحتى القصدية المباشرة أي التي تكون فيها أقوالا فلسفية كاملة المعنى يقولها المؤلّفُ ذاته (أي كلمةً مطلقة مقولة دون أي تحفّظ أو مسافة) . وعلى سبيل المثال نجد في روايات جان بول الغنية جداً بالأقوال المأثورة سلّما طويلاً من التدرجات بين هذه الأقوال : من الموضوعية الخالصة حتى القصدية المباشرة مع مختلف أشكال ودرجات عكس مقاصد المؤلّف .

وفي « يفغيني اونيغين » تأتي الأقوال المأثورة والحكم في مستوى محاكاة ساخرة أو سخرية ، أي ان مقاصد المؤلّف تنعكس في هذه الأقوال بدرجات متفاوتة . إليكم هذه الحكمة على سبيل المثال :

من عاش وفكّر لا بدّ
أن يحتقر الناس في قرارة نفسه ؛
ومن كان ذا إحساس لا بدّ

أن يقلقه شبح الأيّام التي لن تعود ،

لا بدّ أن يعزف عن المباهج ،

لا بدّ أن تلسعه أفعى الذكريات

وأن يتآكله الندم ، —

إنها مؤداة على مستوى محاكاة ساخرة خفيفة ، لكننا نشعر طوال الوقت بقربها من مقاصد المؤلّف قرباً يكاد يكون اندماجا .

لكن البيتين التاليين (وهما للمؤلّف المفترض مع أونيغين) :

وهذا كله كثيراً ما يضفي

على الحديث رونقا كبيراً

يعزّزان نبرات المحاكاة والسخرية ويلقيان ظلاّ موضوعيّا (شيئياً) على هذه الحكمة . فنحن نرى أنها مبنية في مجال فعل صوت اونيغين ، في أفق اونيغين وبنبرات اونيغين أيضاً .

لكن انعكاس مقاصـــد المؤلف هنا — أي في مجال تردّد صوت اونيغين ، في منطقة اونيغين — هو غيره عمّا في منطقة لينسكي (قارن المحاكاة الساخرة لأبيات لينسكي التي تكاد تكون موضوعية (شيئية) .

هذا المثال يمكن أن يكون توضيحاً لما بحثناه سابقاً من تأثير كلام البطل في كلام المؤلّف : فالقول المأثور الذي أوردناه مخترق بمقاصد اونيغين (المشبعة بروح بايرون السائدة آنذاك) ، ولهذا لا يتعاطف المؤلّف معها تعاطفا تاما ، بل يحتفظ بمسافة ما بينه وبينها .

ويزداد الأمر تعقيداً في حالة إدخال أجناس تعتبر جوهرية بالنسبة إلى الرواية (كالاعترافات واليوميّات وغيرها) . هذه الأجناس تحمل

أيضاً لغاتها الخاصة إلى الرواية ، لكن هذه اللغات هامة في المقام الأول بوصفها وجهات نظر خصبة بالنسبة إلى الموضوع ، وجهات نظر محرومة من الاصطلاحية الأدبية ، موسّعة للأفق اللغوي الأدبي ، مساعدة على غزو عوالم جديدة من الوعي بالكلمة لحساب الأدب ، عوالم سبق أن سُبرتْ وغنْزيت في دوائر أخرى (خارجة عن الأدب) من دوائر حياة الكلمة .

ان اللعب الفكاهي باللغات ، والحديث « غير الصادر عن المؤلف مباشرة » (حديث الراوية ، أو المؤلّف المفترض أو شخص من شخوص الرواية) وكلام الأبطال ومناطقهم ، وأخيراً الأجناس الدخيلة أو المؤطّرة هي الأشكال الأساسية لإدخال التنوّع الكلامي في الرواية وتنظيمه . وهذه الأشكال كلها تمكّن من تحقيق طريقة استخدام غير مباشر ، متحفّظ عليه ، تغريبي للغات . وهي كلها تدلّ على اكتساب الوعي اللغوي صفة النسبية ، وتعبّر عما يتناسب وهذا الوعي من إحساس بموضوعية (شيئية) اللغة وحدودها التاريخية والاجتماعية وحتى المبدئية (أي حدود اللغة بما هي لغة) . إن إكساب الوعي اللغوي صفة النسبية لا يفترض أبداً إكساب المقاصد المعنوية ذاتها هذه الصفة : فالمقاصد حتى على أرضية الوعي اللغوي النثري يمكن أن تكون مطلقة . ولأن فكرة اللغة الوحيدة (بوصفها لغة فوق الشك والريبة ومطلقة) غريبة عن النثر الروائي يجب على الوعي النثري ، لهذا السبب بالذات ، أن يوزّع مقاصده المعنوية حتى وإن كانت مطلقة توزيعا اوركستراليا . فهذا الوعي يشعر بالضيق حين يجد نفسه في واحدة من لغات التنوّع الكلامي العديدة فقط ، كما ان رنّة لغوية واحدة لا تكفيه .

لقد تعرّضنا إلى الأشكال الأساسية المميزة لأهم أنواع الرواية الأوروبية فقط ، لكن هذه الأشكال لا تستنفد بطبيعة الحال كل الطرق الممكنة لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه . اذ من الممكن ، بالإضافة إلى ما سبق ، قرن ومزاوجة كل هذه الأشكال في بعض الروايات ، وبالتالي في أنواع أخرى جديدة من هذا الجنس تنشئها هذه الروايات . والنموذج الكلاسيكي الذي لا تشوبه شائبة للجنس الروائي هو رواية سرفنتس « دون كيخوت » التي حققت بعمق وشمول فريدين كل ما في الكلمة الروائية المتنوعة كلاميا والحوارية داخليا من امكانات فنية .

ان التنوع الكلامي الذي يُدخَل الرواية (ومهما كانت أشكال إدخاله) هو **كلام غريب بلغة غريبة** يعمل على التعبير عن مقاصد المؤلّف تعبيراً مواربا . والكلمة في كلام من هذا النوع هي كلمة **ذات ثنائية صوتية خاصة** . إنها تخدم في آن متكلمين ، وتعبّر في آن عن قصدين مختلفين : القصد المباشر للمتكلّم في الرواية والقصد غير المباشر للمؤلّف . في كلمة كهذه صوتان ، معنيان وتعبيران . إلا ان هذين الصوتين مترابطان حواريا ، فكأنهما يعرفان أحدهما الآخر (كما يعرف الردّان ، السؤال والجواب ، في الحوار أحدهما الآخر ويبنيان على أساس معرفتهما أحدهما للآخر) ، كأنهما يتحادثان . ان الكلمة الثنائية الصوت ذات صفة حوارية داخلية دائما . ذلكم هو حال الكلمة الفكاهية والكلمة الساخرة وكلمة المحاكاة الساخرة ، ذلكم هو حال كلمة الراوية العاكسة ، والكلمة في كلام البطل ، ذلكم هو أخيرا حال كلمة الجنس الدخيل — إنها كلها كلمات ثنائية الصوت حوارية داخليا ، يكمن فيها كلها حوار محتمل ، لكنه ليس حوارا موسّعا ، بل مركّز بين صوتين ، نظرتين إلى العالم ، لغتين .

ان الكلمة الثنائية الصوت الحوارية داخليا ممكنة أيضاً ، بطبيعة الحال ، في النظام اللغوي المغلق ، الخالص والواحد ، الخالي من نسبية الوعي النثري اللغوي ، وهي بالتالي ممكنة أيضاً في الأجناس الشعرية الخالصة . إنما ليس لها هنا أي أرضية هامة وجوهريا لتطورها . والكلمة الثنائية الصوت واسعة الانتشار في الأجناس البلاغية ، إلا انها ، ببقائها هنا في حدود النظام اللغوي الواحد ، لا تثريها العلاقة العميقة بقوى الصيرورة التاريخية المفككة للغة ولا تخصبها ، فهي ليست في أحسن الأحوال سوى صدى بعيد وضيق لهذه الصيرورة ، ضيق حتى مستوى الحاجة الفردية .

ان الثنائية الصوتية الشعرية والبلاغية هذه ، المقطوعة الصلة بعملية التفكك اللغوي ، يمكن ان تتطور بشكل مناسب إلى حوار فردي ، نقاش فردي وحديث بين شخصين ، إلا ان حدود هذا الحوار ستكون محايثة للغة واحدة وحيدة : قد تكون هذه الحدود متنافرة ، متناقضة ، إلا انها لن تكون ذات تنوع كلامي ولا لغوي . ان مثل هذه الثنائية الصوتية التي تبقى في حدود نظام لغوي واحد مغلق يمكن ان تكون رفيقا ثانوياً للحوار وللأشكال المحاجية(١) من الناحية الأسلوبية فقط . ان الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) للكلمة المكتفية بلغة واحدة ووحيدة وبأسلوب متماسك مونولوجيا لا يمكن ان تكون جوهرية أبداً : إنها لعب ، إنها زوبعة في فنجان .

وليست هذه حال الثنائية الصوتية النثرية . فثنائية الصوت هنا ، على أرضية النثر الروائي ، لا تمتح طاقتها وازدواجية معناها الحوارية

---

١ إنها لا تصبح جوهرية في الكلاسيكية الجديدة إلا في الأجناس الوضيعة ولا سيما في الهجاء .

من تنوّع الأصوات وحالات سوء التفاهم والتناقضات الفردية (وإن كانت هذه مأساوية و[illegible] أسبابها العميقة في المصائر الفردية)(١) ، بل ان هذه الثنائية الصوتية في الرواية تمتد بجذورها عميقا في التنوّع الكلامي والتنوع اللغوي الاجتماعي الجوهري . صحيح ان التنوع الكلامي يتمثل في الرواية عامة في أشخاص دائماً ، ويتجسد في صور فردية لأناس ذوي اختلافات وتناقضات مفرّدة . لكن هذه التناقضات هنا بين إرادات الأفراد وعقولهم تغوص في التنوّع الكلامي الذي يعيد إدراكها . ان تناقضات الأفراد هنا ليست سوى القمم الظاهرة فوق سطح التنوع الكلامي الاجتماعي ، هذا التنوّع الذي يلعب ويعصف ويجعلها بسلطانه متناقضة ، ويشبع وعيها وكلماتها بتناقضيّته الجوهرية .

ولهذا فالحوارية الداخلية للكلمة النثرية الفنية الثنائية الصوت لا يمكن أن تُستنفد أبدا من حيث موضوع السرد أو التصوير (كما لا يمكن للطاقة الاستعارية للغة أن تستنفد في هذا المجال) ، لا يمكن أن تنتشر حتى النهاية في حوار مباشر يتصل بالحكاية أو في حوار إشكالي يفعّل تفعيلا كاملا القدرة الحوارية الداخلية الكامنة في التنوع الكلامي اللغوي. ان الحوارية الداخلية للكلمة النثرية الحقة التي تنشأ عضويا من اللغة المفككّكة المتنوعة كلاميا لا يمكن أن تكتسب صفة درامية جوهرية وتكتمل درامياً (تكتمل بشكل حقيقي) ، إنها أوسع من أن تحتوى احتواءً كاملا في إطار حوارٍ مباشر أو حديث أشخاص ، ولا يمكن

---

١ في نطاق العالم الشعري واللغة الواحدة كل ماهو جوهري في هذه الاختلافات والتناقضات يمكن ويجب أن يتطور في حوار مباشر ودرامي خالص .

تقسيمها تقسيما كاملاً إلى ردود مفصولة فصلاً واضحا(١) . ثنائية الصوت هذه متشكلة مسبقا في اللغة ذاتها (تماماً كالاستعارة الحقيقية والاسطورة) ، في اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية تتشكل تاريخيا وتتفكك وتتمزّق اجتماعياً في صيرورتها هذه .

إن إشاعة النسبية في الوعي اللغوي ومشاركته الجوهرية في التنوّع والتعدّد الكلامي للغات التي في طور التشكّل ، وتوهانَ مقاصد هذا الوعي المعنوية والتعبيرية ونواياه في اللغات (الموعاة بنفس النسبة ، والموضوعية بنفس النسبة) ، وحتمية تكلم هـذا الوعي كلاما غير مباشر ، متحفظا ، مواربا — هذه كلها هي المقدمات الضرورية للثنائية الصوتية النثرية ، الفنية للكلمة . هذه الثنائية الصوتية يجدها الروائي قائمةً في التنوع الكلامي اللغوي والتنوع اللغوي اللذين يغمران وعيه ويغذيانه ، ولا تنشأ في غمار المحاجة البلاغية الفردية مع الأشخاص الآخرين .

فاذا فقد الروائي الأرضية اللغوية للأسلوب النثري ، ولم يستطع الارتفاع إلى مستوى الوعي اللغوي النسبي ، وأصم أذنيه عن الثنائية الصوتية العضوية للكلمة الحية المتكونة وعن حواريتها الداخلية ، فانه لن يفهم أبداً امكانات الجنس الروائي الفعلية ومهامه ولن يحققها . سيكون بوسعه ، بطبيعة الحال ، أن يخلق عملاً يشبه الرواية إلى حدّ بعيد تأليفا وموضوعا ، عملا « مصنوعاً » تماما كالرواية ، لكنه لن يخلق رواية ، اذ ان الأسلوب سيفضحه دائما . سنرى وحدةً واثقة

---

١ هذه الردود تكون عادة أكثر حدة ودرامية واكتمالا بقدر ما تكون اللغة أكثر تماسكا ووحدانية .

بنفسها ، سذاجةً أو غباء ، للغةٍ أحادية الصوت سيّالةٍ وخالصة (أو لغةٍ ذات ثنائية صوتية مختلقةً ومصطنعة بشكل بدائيٍّ) . سنرى ان تطهير اللغة وتخليصها من التناقض جاءاه بسهولة ويسر : فهو بكل بساطة لا يسمع التنوّع الكلامي الجوهري للغة الفعلية ؛ اذ انه يعتبر النغمات الثانوية الاجتماعية التي تعطي الكلمات رنّتها الخاصة تشويشات تنبغي إزالتها ، فتتحول الرواية المقطوعة الصلة بالتباين اللغوي الحقيقي في معظم الأحيان إلى دراما للقراءة ذات ملاحظات مطوَّرة « ومشغولة فنيا » (أي إلى دراما سيئة بطبيعة الحال) ، وتجد لغة المؤلّف نفسها في رواية كهذه مقطوعةِ الصلة بالتباين اللغوي في وضع حرج وسخيف — وضع لغةِ الملاحظة الدرامية(١) .

ان الكلمة النثرية الثنائية الصوت ذات معنيين. لكن الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة هي أيضاً ثنائية المعنى ومتعدّدة المعنى . وفي هذا اختلافها الأساسي عن الكلمة المفهوم والكلمة المصطلح . الكلمة الشعرية مجاز يستوجب إحساسا جليا بمعنيين فيه .

ولكن كيفما كان فهم العلاقة المتبادلة بين المعنيين في الرمز الشعري (المجاز) ، إلا ان هـــذه العلاقة المتبادلة ليست على أي حال ذات طبيعة حوارية ، ولا يجوز أبداً وفي أي ظرف من الظروف تصوّر المجاز (الاستعارة مثلاً) مطوّرا في حدّي حوار ، أي تصور المعنيين موزعين بين صوتين مختلفين . ولهذا السبب فثنائية معنى الرمز (أو تعدّدية معناه) لا تستدعي أبداً ثنائية نبرته ، بل على العكس ، ذلك ان ثنائية

١ شبيلغاهن في دراساته المعروفة في نظرية الرواية وتقنيتها يسترشد بالضبط بمثل هذه الروائية غير الروائية ، ويتجاهل بالضبط امكانات الجنس الروائي الخاصة . فشبيلغاهن منظراً أصم أذنيه عن التباين اللغوي وإلى نتيجته المتميزة التي هي الكلمة الثنائية الصوت .

المعنى الشعرية تكتفي بصوت واحد وبنظام نبروي واحد . يمكن تفسير العلاقات المتبادلة بين المعاني في الرمز تفسيرا منطقيا (كعلاقة الفردي أو الخاص بالعام ، مثال ذلك اسم العلم الذي يصبح رمزا ، أو كعلاقة المشخّص بالمجرّد الخ) ؛ ويمكن تفسير فهمها فهماً فلسفياً انطولوجيا بوصفها علاقة العرض بالجوهر ألخ ، كما يمكن إبراز الجانب التقويمي الانفعالي لهذه العلاقة المتبادلة في المقام الأول ، إلا ان كل أنواع العلاقة المتبادلة بين المعاني هذه لا تخرج ولا يمكن أن تخرج عن نطاق علاقة الكلمة بموضوعها وبمختلف لحظات هذا الموضوع . فبين الكلمة والموضوع يجري الحدثُ كله ، ولعب الرمز الشعري كلّه . الرمز لا يستطيع أن يفترض علاقة جوهرية بالكلمة الغريبة ، بالصوت الغريب . ان تعدّدية معنى الرمز الشعري تفترض وحدة الصوت وتطابقه معها ووحدانيته الكاملة في كلمته . وما ان يقتحمَ لعبَ الرمز هذا صوتٌ غريب أو نبرة غريبة أو وجهة نظر أخرى حتّى ينهار المستوى الشعري ويتحوّل الرمز إلى المستوى النثري . .

ويكفينا لفهم الفرق بين ثنائية المعنى الشعرية وثنائية الصوت النثرية أن ندرك أي رمز ونضفي عليه نبرة ساخرة (في سياق جوهري مناسب بطبيعة الحال) أي يكفي أن ندرج صوتنا فيه ، ونعكس قصدنا الجديد فيه مواربة(١) . بهذا يتحوّل الرمز الشعري ، مع بقائه رمزاً بطبيعة

١ اعتاد الكسي الكسندروفتشف كارينين أن ينأى بنفسه عن بعض الكلمات والتعبيرية المرتبطة بها . كان يبني تراكيب ثنائية الصوت دون أي سياق ، بل حصراً على مستوى قصدي : « وكما ترين ، زوج رقيق ، رقيق كما في السنةالثانية من زواجه ، كان يتحرق شوقا لرؤيتك — قال بصوته الرفيع البطيء وبنبرته التي كان يستعملها على الدوام تقريبا معها ، نبرة السخرية ممن كان يمكن أن يتكلم على هذا النحو فعلا » (« انا كارينينا » ، الجزء الأول ، الفصل الثلاثون) .

الحال ، إلى المستوى النثري ويصبح كلمة ثنائية الصوت : إذ تتدخل بين الكلمة والموضوع كلمة غريبة ، نبرة غريبة ، ويسقط على الرمز ظلٌّ الموضوع (وفي هذه الحالة تكون البنية الثنائية الصوت بدائية وبسيطة) .

مثالنا على أبسط أنواع إسباغ النثرية على الرمز الشعري في «يفغيني اونيغين » هو المقطع المتعلق بلينسكي :

كان يغني الحب ، هو المؤتمر بأمر الحب .

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير ، كالقمر . . . (١)

ان الرموز الشعرية في هذا المقطع موجهة فوراً في مستويين : مستوى أغنية لينسكي ذاتها — أي في الأفق المعنوي والتعبيري لنفس مشبعة بروح تجمّع « غابة غوتينغن(٢) ... ، وفي مستوى كلام بوشكين الذي كانت روح غوتينغن بالنسبة إليه ظاهرةً جديدة لكنها آخذة لأن تصبح نموذجية من ظواهر التنوع الكلامي الأدبي للعصر : نغمة جديدة ، صوت جديد في تنوّع أصوات اللغة الأدبية ، والمذاهب الأدبية والحياة المحكومة بهذه المذاهب . والأصوات الأخرى في هذا التنوع الكلامي

---

١ سنقوم بتحليل هذا المثال في مقالتنا « من تاريخ الكلمة الروائية » .

٢ هو تجمع شعراء في مدينة غوتينغن الألمانية بين عامي ١٧٧٢ و ١٧٧٤ قريب في اتجاهه من اتجاه « العاصفة والاقتحام » لكنه أكثر اعتدالا . نادى بتقديس الطبيعة ، وبالإخلاص للمثل العليا الأخلاقية .

(المترجم)

الأدبي الحياتي هي : لغةُ اونيغين البيرونية ــ الشاتوبريانية ولغة ريتشاردسون ، وعالمُ تاتيانا القروية ، واللغة الحياتية لعزبة آل لارين ، ولغةُ تاتيانا البطرسبورجية وعالمها ، ولغات أخرى بما فيها لغاتُ المؤلف المختلفة ، غير المباشرة ، المتغيرة باستمرار على مدى الرواية الشعرية . هذا التنوّع الكلامي كله (و « يغفيني اونيغين » موسوعة أساليب العصر ولغاته) يوزّع مقاصد المؤلّف توزيعا اوركسترالياً وينشىء الأسلوب الروائي حقّا لهذا العمل .

وهكذا تغدو صور المقطع الذي أوردناه ، وهي رموز شعرية ثنائية المعنى (استعارية) في منظور لينسكي القصدي ، رموزا نثرية ثنائية الصوت في نظام كلام بوشكين . إنها ، بطبيعة الحال ، رموز نثرية فنية حقيقية نشأت من التنوع الكلامي للغة العصر الأدبية التي هي في طريق التشكل ، وليست محاكاة بلاغية سطحية ساخرة أو سخرية .

ذلكم هو الفرق بين ثنائية الصوت العملية الفنية وثنائية معنى الرمز الشعري الخالص أو تعدّديته الأحادية الصوت . ان ثنائية المعنى للكلمة الثنائية الصوت حوارية داخليا ، مشحونة بالحوار ، ويمكنها ، بالفعل أن تولّد حوارات بين أصوات مفرّقة فعلا (لكنها ليست حوارات درامية ، بل حوارات نثرية لا مخرج لها) . إلا ان ثنائية الصوت في هذا لا تستنفد ذاتها أبداً في هذه الحوارات ، ولا يمكن أن تُستخرج استخراجا تاما من الكلمة لا عن طريق تجزئتها المنطقية العقلانية وتوزيعها على عناصر الجملة المركبة الواحدة مونولوجيا (كما في البلاغة) ، ولا عن طريق التقطيع الدرامي للردود في الحوار الناجز . وثنائية الصوت الحقيقية ، اذ تولّد حوارات روائية نثرية ، لا تستنفد

ذاتها فيها ، بل تبقى في الكلمة ، في اللغة مصدراً للحوارية لا ينضب ، ذلك ان الحوارية الداخلية للكلمة هي الرفيق الضروري لتفكك اللغة ، ونتيجةُ اكتظاظها بالمقاصد المتباينة . وهذا التفكك وما يرتبط به من اكتظاظ كل الكلمات والأشكال بالمقاصد وإثقالها بها هو الرفيق الضروري للصيرورة التاريخية المتناقضة اجتماعياً للغة .

وإذا كانت مشكلة الرمز الشعري هي المشكلة المركزية لنظرية الشعر ، فمشكلة الكلمة الثنائية الصوت ، ذات الحوارية الداخلية في مختلف أشكالها وأنماطها ، هي المشكلة المركزية لنظرية النثر الفني .

ان الموضوع محاط ومغلّف بالنسبة إلى الناثر الروائي بكلمة الآخر عن هذا الموضوع ، فهو متحفَّظ عليه ، مُحتَاجج فيه ، مفسّر بمعان مختلفة ومقوّم بتقويمات مختلفة ، لا يمكن فصله عن الوعي الاجتماعي المتناقض له (للموضوع) . والروائي يتكلم عن هذا « العالم المتحفظ عليه » بلغة متناقضة ، حوارية داخليا . وعلى هذا تتكشف اللغة والموضوع للروائي في مظهرهما التاريخي ، في صيرورتهما الاجتماعية المتناقضة . فلا وجود بالنسبة إليه لعالم خارج الإدراك الاجتماعي المتناقض لهذا العالم ، ولا وجود للغة خارج المقاصد المتناقضة المفككة لهذه اللغة . ولهذا السبب تصبح وحدة اللغة في الرواية كما في الشعر (وبكلام أدق وحدة اللغات) وحدةً عميقة لكنها أصيلة مع موضوعها ، مع عالمها . وكما تبدو الصورة الشعرية مولودة من اللغة ذاتها وناشئة منها بشكل عضوي ومتشكّلة فيها مسبقاً ، كذلك تبدو الصور الروائية ملتحمة التحاماً عضويا بلغتها المتنوعة الأصوات ، فكأنها متشكلة مسبقا فيها ، في ثنايا تناقضيتها العضوية الخاصة . ان « تحفظية » العالم « وتحادثية »

اللغة تند مجان في الرواية في حدث واحد هو حدث الصيرورة المتناقضة للعالم في الوعي الاجتماعي والكلمة .

وعلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق أيضاً أن تشق طريقها إلى موضوعها عبر كلمة الغير التي تلفه ، وهي أيضاً تلقى أمامها مسبقا لغة متناقضة ، وعليها أن تشق طريقها إلى وحدتها (أي اللغة) المبدَعَة (وليست المعطاة أو الناجزة) وإلى قصديتها الخالصة . إلا ان طريق الكلمة الشعرية هذا إلى موضوعها وإلى وحدة اللغة ، وهو طريق تلتقي فيه دائما بكلمة الغير وتتبادل التوجّه معها ، يبقى في خَبَث عملية الإبداع ويُزال كما تزال الأخشاب بعد أن ينتهي البناء،فينهض بعدها العمل الناجز كلاما وحيدا مركَّزاً من حيث موضوعه عن العالم « البكر ». ولا تبلغ الكلمة الشعرية الناجزة هذا المستوى من النقاء في وحدانية الصوت ؛، ومن صراحة القصد المطاقة إلا على حساب قدر معين من اصطلاحية اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة اللغةِ الشعرية الخالصةِ ، المسحوبةِ من التداول اليومي الحياتي ، الواقعةِ خارج التاريخ ، فكرةُ لغة الآلهة قد وُلدت على أرضية الشعر بوصفها فلسفة طوباوية لأجناسه ، فان فكرة وجود اللغات وجودا حيّا ومشخصا من الناحية التاريخية ألصق بالنثر الفني وقريبة منه . ان النثر الفني يفترض إحساساً مقصوداً بعيانية الكلمة الحية ونسبيتها التاريخيتين والاجتماعيتين ومشاركتها في الصيرورة التاريخية والصراع الاجتماعي ؛ فيأخذ الكلمةَ ولمّا تبرد من أتون الصراع والعداء ولمّا يحسم أمرها ، بل وهي متناهبَةٌ بين المقاصد والنبرات المتعادية ، ويخضعها وهي كذلك إلى وحدة أساوبه الديناميكية .

الفصل الرابع

المتكلم في الرواية

رأينا ان التنوع الكلامي الاجتماعي ، ان الإدراك المتناقض للعالم والمجتمع الذي يوزع الموضوع الروائي اوركسترا ليا ، يدخل الرواية إما كأسلبات للغات الأجناس والمهن واللغات الاجتماعية الأخرى ، وهي أسلبات غير شخصية لكنها واعدة بصور المتكلّمين ، وإما كصور مجسدة للمؤلّف الاصطلاحي والرواة وأخيراً الأبطال .

الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة فوق الشك والريبة ويقينية يقينية ساذجة (أو اصطلاحية) . اللغة تُعطى الروائي مفكّكة ومتنوعة كلاميا . ولهذا السبب فحتى حين يبقى التنوع الكلامي خارج الرواية ، وحتى حين يُعمِل الروائي لغته الواحدة والمستقرة نهائيا (دون مسافة ، دون انعكاس موارب ، دون تحفظ) ، فانه يعرف ، مع هذا ، ان اللغة ليست ذات دلالة عامة ، وليست يقينية يقينية مطلقة ، بل انها تتردد في وسط تنوع كلامي ، وانه يجب حمايتها وتنقيتها والدفاع عنها وتعليلها . ولهذا السبب فلغةٌ واحدة ومباشرة كهذه لغةٌ للرواية هي لغة محاجية وتقريظية ، أي انها مترابطة حواريا مع التنوّع الكلامي .

وهذا هو الذي يحدّد التوجه الخاص تماما للكلمة في الرواية — توجهها المنازَع فيه ، الخلافي والمحاجِج . فهي (أي الكلمة) لا تستطيع ان تنسى (سذاجة أو اصطناعا) التنوع الكلامي المحيط بها أو أن تتجاهله .

وهكذا يدخل التنوع الكلامي إما بشخصه في الرواية ، إن صح التعبير ، فيتجسد فيها ماديا في صور المتكلّمين ، أو يدخلها بوصفه خلفية مشيعة للحوارية فيحدّد بذلك الوقعَ الخاص للكلمة الروائية المباشرة .

ومن هنا الخصوصية الاستثنائية الأهمية للجنس الروائي وهي ان الإنسان في الرواية هو ، جوهريّاً ، إنسان متكلّم ؛ فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الإيديولوجية المتميزة ، يحملون لغتهم الخاصة .

ان موضوع الجنس الروائي الأساسيّ « المميِّز » الذي يخلق أصالة هذا الجنس الاسلوبية هو **الإنسان المتكلم وكلمته** .

ولفهم تأكيدنا هذا فهما صحيحا ينبغي أن نبرز بجلاء كامل ثلاث لحظات :

١ — الإنسان المتكلم وكلمته في الرواية هما موضوع تصوير كلامي وفني . ان كلمة الإنسان المتكلم في الرواية لا تُنقل وتستعاد فقط ، بل إنها ، تحديدا ، **تصوّر فنيا** ، وهي ، بخلاف الدراما ، تصوّر إلى هذا **بكلمة أخرى** (هي كلمة المؤلّف . لكن الإنسان المتكلم **وكلمته** بوصفهما موضوع الكلمة الأخرى هما موضوع خاص متميز : فالكلمة لا يمكن التكلم عنها كما نتكلم عن موضوعات الكلام الأخرى — عن الأشياء

الصامتة والظواهر والأحداث الخ ، بل انها تتطلب وسائل كلامٍ وتصوير كامي شكلاية خاصة جداً .

٢ — الإنسان المتكلم في الرواية هو ، جوهريا ، **انسان اجتماعي** ، مشخص ، محدد تاريخيا ، وكلمتُه لغة اجتماعية (حتى وإن كانت جنينية) وليست « لهجة فردية » . ان الخُلُق الفردي والمصائر الفردية والكلمة الفردية التي لا يحكمها إلا هذا الخلق وهذه المصائر لا تهم بحد ذاتها الرواية . فمن خصائص كلمة البطل أنها تهدف إلى قيمة اجتماعية ما ، إلى انتشار اجتماعي ما ، فهي لغة بالقدرة . ولهذا السبب يمكن لكلمة البطل أيضاً أن تكون عامل تفكيك للغة وإقحام للتنوع الكلامي فيها .

٣ — الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما **صاحب ايديولوجيا** بقدر أو آخر ، وكلمته هي دائما **قول ايديولوجي** واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية . والكلمة قولا إيديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية ، ولهذا السبب لا يتهدد الرواية أي خطر لأن تصبح لعبا بالكلمات لا موضوع له . زد على ذلك ان الرواية ، بفضل التصوير المشبع حواريا للكلمة الممتلئة ايديولوجيا (والكلمة في معظم الأحوال هنا كلمة حيوية وفعالة) هي أقل الأجناس الكلمية الأخرى كلها مواتاة « للجمالية » (esthétisme) ، واللعب الشكلاني الخالص بالكلمات . وعلى هذا فلا « جمالية » القائل بها ، حين يعكف على روايته ، في بنائها الشكلي ، بل في ان الذي يصوَّر في الرواية هو الإنسان المتكلم ، صاحبُ إيديولوجيا « الجمالية » الذي يقول قناعته التي تتعرض بدورها للاختبار في الرواية . هذه هي حال « صورة دوريان غريي » لأوسكار وايلد ،

وتكلم هي حال توماس مان المبكر وهنري دي رينييه وهو يسمنس المبكر وبتريس المبكر واندريه جيد المبكر . وهكذا يصبح حتى القائل بالجمالية ، اذ يعكف على كتابة روايته ، صاحب إيديولوجيا في هذا الجنس الفني يدافع عن مواقعه الإيديولوجية ويختبرها ، يصبح مقرّظا ومحاججا .

الإنسان المتكلم وكلمته هما الموضوع المميز للرواية والخالق لخصوصية هذا الجنس كما قلنا . لكن ليس الإنسان المتكلم هو الذي يصوَّر وحده في الرواية ، بل ان هذا الإنسان لا يصوَّر في الرواية بوصفه متكلما وحسب . فالانسان في الرواية يمكنه أن يفعل لا أقلّ مما يفعل في الدراما و الملحمة ، لكن فعله هذا ينار هنا في الرواية من الناحية الإيديولوجية دائما ، يقترن دائما بالكلمة (حتّى وإن كانت ممكنة فقط) ، بفكرة إيديولوجية ، ويحقق موقفا ايديولوجيا معينا . ان فعل البطل في الرواية وسلوكه ضروريان لكشف موقفه الإيديولوجي كمـــا لاختبار هذا الموقف ، لاختبار كلمته . والحقيقة ان القرن التاسع عشر أوجد نوعا هاما جدا من الرواية ، البطلُ فيه هو الإنسان المتكلّم فقط ، العاجز عن الفعل ، المحكوم عليه بالكلمة المجرّدة : بالحلم ، بالوعظ الباطل ، بالاستاذية ، بالتأمل العقيم الخ . تكلم على سبيل المثال رواية الاختبار الروسية — اختبار المثقف صاحب الإيديولوجيا (وأبسط نماذجها رواية « رودين ») .

ان مثل هذا البطل غير الفاعل ليس سوى أحد أنواع موضوعات البطل الروائي . ان البطل في الرواية يفعل في الرواية لا أقل مما يفعل في الملحمة عادة . لكن الفرق الجوهري بينه وبين البطل الملحمي أنه لا

يفعل فقط بل يتكلم أيضاً ، لكن فعله ليس ذا قيمة عامة وليس مسلّما به بشكل مطلق ولا يحدث في عالم ملحمي ذي قيمة عامة ومسلّم به . ولهذا السبب يحتاج مثل هذا الفعل دائما إلى تحفظ إيديولوجي ، فوراءه دائما موقف إيديولوجي معيّن ليس هو الممكن الوحيد ، ولهذا فهو خلافي ، عرضةٌ للنقاش . ان الموقف الإيديولوجي للبطل الملحمي ذو قيمة عامة للعالم الملحمي كله ، اذ ليس له (أي للبطل) أيديولوجيته **الخاصة** التي يمكن أن تقوم إلى جانبها وتعيش أيديولوجيات أخرى . يمكن للبطل الملحمي بطبيعة الحال أن يلقي خطبا طويلة (بينما يمكن للبطل أن يصمت) ، لكن كلمته غير مميزة ايديولوجيا (إنها مميزة من الناحية الشكلية فقط أي من حيث التأليف والموضوع (Sujet) ، بل إنها مندمجة في كلمة المؤلّف . لكن المؤلّف لا يبرز هو الآخر إيديولوجيته ، فهذه مندمجة بالإيديولوجيا العامة التي هي الإيديولوجيا الوحيدة الممكنة . في الملحمة أفق واحد ووحيد ، أما في الرواية فعدة آفاق ، والبطل يفعل عادة في حدود أفقه هو . لهذا السبب ليس في الملحمة متكلّمون بوصفهم ممثلي لغات مختلفة . المتكلم هنا هو ، في الواقع ، المؤلّف وحده ، والكلمة هنا هي كلمة المؤلّف الواحدة والوحيدة فقط .

وفي الرواية يمكن أيضاً إبراز بطل يفكر ويفعل (ويتكلم أيضاً بطبيعة الحال) بطريقة لا غبار عليها كما يعتقد المؤلّف (تماما كما يجب على أي كان ان يفعل) ، لكن هذه العصمة الروائية بعيدة عن اليقينية الملحمية الساذجة . فاذا كان الموقف الإيديولوجي لبطل كهذا غير متمايز عن ايديولوجيا المؤلّف (لاندماجه فيه) ، فانه متمايز

على أي حال عن التنوع الكلامي المحيط : ذلك ان عصمة البطل تواجه التنوع الكلامي تقريظيا وحاجيا . مثال ذلك أبطال رواية الباروكو المعصومون الذين لاتشوبهم شائبة وأبطال الرواية العاطفية كغرانديسون على سبيل المثال . ان تصرفات هؤلاء الأبطال منارة ايديولوجيا ومتحفظ عليها بالكلمة التقريظية والمحاجية .

ان فعل بطل الرواية متميز دائما من الناحية الإيديولوجية : فهو (أي البطل) يعيش ويفعل في عالمه الأيديولوجي الخاص (وليس في عالم الملحمة الواحد الوحيد) ، وله إدراكه الخاص للعالم الذي يتجسد في الفعل والكلمة .

ولكن لماذا يتعذر جلاء الموقف الإيديولوجي للبطل ولعالمه الإيديولوجي القائم في أساس هذا الموقف من خلال أفعال البطل ذاتها ومن خلالها وحدها دون اللجوء إلى تصوير كلمته ؟

ان العالمَ الإيديولوجي للآخر (العالم الإيديولوجي الغريب) يتعذر تصويره التصوير المناسب ما لم نمكنه من إسماع صوته ، وما لم نبين كلمته الخاصة . ذلك ان الكلمة المناسبة فعلا لتصوير العالم الإيديولوجي الغريب الخاص لا يمكن ان تكون إلا كلمته هو ، حتى وإن لم تكن وحدها بل مشتركة مع كلمة المؤلف . قد لا يفسح الروائي المجال أمام بطله ليقول كلمته المباشرة ، وقد يقتصر على تصوير أفعاله فقط ، لكن لا بد من أن تُسمَع في تصوير المؤلف بالضرورة ، هذا إذا كان هذا التصوير جوهريا ومناسبا ، كلمةُ الآخر ، كلمة البطل إلى جانب كلام المؤلف (راجع التراكيب الهجينة التي حللناها في الفصل السابق) .

ليس من الحتمي أبداً كما رأينا في الفصل السابق أن يتجسد الإنسان المتكلم في الرواية في بطل . فالبطل ليس سوى أحد أشكال الإنسان المتكلم (وهو أهم هذه الأشكال في حقيقة الأمر) . ذلك ان لغات التنوع الكلامي تدخل الرواية في شكل أسلبات محاكاة ساخرة عديمة الشخصية (كما عند الفكاهيين الإنكليز والألمان) ، وفي شكل أسلبات غير أسلبات المحاكاة الساخرة ، في شكل « سكاز » وأشكال أجناس دخيلة وفي شكل مؤلّفين اصطلاحيين ؛ وأخيرا ، حتى كلام المؤلّف المطلقُ نراه ، لكونه محاجيا وتقريظيا أي لكونه يضع نفسه من حيث هو لغة خاصة في مواجهة لغات التنوع الكلامي الأخرى ، مركّزا على ذاته إلى حدّ ما ، إي إنه لا يصوِّر فقط بل يصوَّر .

هذه اللغات كلها ، حتى تلك التي لا تتجسد منها في بطل ، تكون مشخصة اجتماعيا وتاريخيا وشيئية بقدر أو بآخر (فوحدها اللغة الواحدة الوحيدة التي لا تعرف لغات أخرى إلى جانبها يمكن ألاّ تكون موضوعا ـــ شيئا) ، ولهذا السبب تتراءى وراء هذه اللغات كلها صور المتكلّمين في لباسهم الإجتماعي والتاريخي المشخص . فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس صورة **الإنسان بحد ذاته** ، **بل صورة اللغة** . ولكن على اللغة ، كيما تصبح صورة فنية ، أن تصبح كلاما على شفاه متكلّمة وتقترن بصورة الإنسان المتكلّم .

فاذا كان الموضوع الخاص للجنس الروائي هو الإنسان المتكلم وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار بوصفها لغةً خاصة من لغات التنوّع الكلامي ، فان المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها **مشكلة التصوير الفني للغة ، مشكلة صورة اللغة** .

ينبغي القول إن هذه المشكلة لم تطرح حتّى الآن بكل حجمها ومبدئيتها . ولهذا كانت خصوصية الأسلوبية الروائية تغيب عن نظر الباحثين . إلا ان بعضهم كان ، مع هذا ، يتحسس هذه المشكلة : فقد أخذ اهتمام الباحثين في دراستهم النثر الفني يتركز بصورة متزايدة على ظواهر خاصة متميزة كأسلبة اللغات والمحاكاة الساخرة للغات والسكاز . فما تتصف به هذه الظواهر جميعا ان الكلمة فيها لا تصوِّر فقط ، إنها هي نفسها تصوَّر ، وان اللغة الإجتماعية فيها ، سواء كانت لغة جنس أو مهنة أو اتجاه ، تصبح موضوع استعادة حرة وموجَّهة فنيا ، موضوع إعادة تشكيل ، موضوع تحوير فني : اذ كانت تختار اللحظات النموذجية في اللغة والمميزة لها أو حتّى الجوهرية من حيث الرمز . هذا الابتعاد عن الواقع التجريبي للغة المصوَّرة قد يكون ، إلى هذا ، ذا شأن كبير ليس بمعنى الفرز المتميز للحظات متوفرة في لغة ما والمغالاة في تشويهها وحسب ، وإنما بمعنى الخلق الحر بروح هذه اللغة للحظات غريبة تماما عن تجريبية هذه اللغة . مثل هذا الرفع للحظات في اللغة إلى مستوى رموز اللغة أمر يميز السكاز خاصة (ليسكوف وعلى الأخص ريميزوف) . زد على ذلك ان هذه الظواهر كلها (من أسلبة ومحاكاة ساخرة وسكاز) ظواهر ثنائية الصوت وثنائية اللغة كما بينا سابقا .

وفي الوقت نفسه وبالتوازي مع هذا الاهتمام بظاهرة الأسلبة والمحاكاة الساخرة والسكاز ظهر اهتمام حاد بمسألة نقل كلام الغير وبمسألة الأشكال النحوية والأسلوبية لهذا النقل . وقد ظهر هذا الاهتمام في علم اللغة والأدب الروماني الجرماني خاصة . وعلى الرغم من أن ممثلي هذا العلم ركزوا اهتمامهم أساسا على الجانب الألسني الأسلوبي

لهذه المسألة (أو حتى على جانبها الصرفي النحوي الضيق) ، الا انهم اقتربوا اقترابا كبيراً جداً مع هذا (وخصوصا ليوشبيتسر) من مسألة التصوير الفني للغة الآخر (اللغة الغريبة) التي هي المسألة المركزية في النثر الروائي . إلا ان هؤلاء لم يطرحوا على الرغم من هذا كله مشكلة صورة اللغة بوضوح كامل ، كما ان طرح مسألة نقل كلام الآخر لم يكن هو نفسه على المستوى المطلوب من الشمول والمبدئية .

ان نقل كلام الغير وكلمة الغير ومناقشتهما واحد من أكثر موضوعات الكلام الإنساني انتشاراً وجوهرية . فكلامنا في كل مجالات الحياة والإبداع الإيديولوجي يزخر بكلمات الآخرين ننقلها بدرجات متفاوتة جداً من الدقة والنزاهة . وبقدر ما تكون الحياة الاجتماعية للجماعة المتكلمة أكثر توترا وتباينا وسمّوا ، تكتسب كلمة الغير وقوله بوصفهما مادة للنقل المتحيّز والتفسير والمناقشة والتقويم والدحض والتأييد والتطوير اللاحق مزيدا من الأهمية بين موضوعات الكلام .

ان موضوع الإنسان المتكلم وكلمتة يتطلب دائما وسائل كلام شكلية خاصة . فالكلمة بوصفها موضوع كلمة أخرى هي ، كما قلنا ، موضوع (Sui Generis *) يطرح على لغتنا مهام خاصة .

وعليه نرى من الضروري التعرض لأهمية موضوع الإنسان المتكلم وكلمته في مجالات الحياة والإيديولوجيا الخارجة عن الفن قبل الانتقال إلى مسائل التصوير الفني للكلام الغريب في استهدافه صورة اللغة . ولئن لم يكن في كل أشكال نقل الكلام الغريب خارج الرواية

---

* أصيل ، خاص .

استهداف حاسم لصورة للغة ، فهذه الأشكال كلها تستخدم في الرواية وتُخصبها إذ تتحول فيها وتخضع إلى وحدة غائية جديدة (كما ان الرواية بدورها تؤثر تأثيراً هائلا في الإدراك الخارج عن الفن للكلمة وفي نقلها) .

ولموضوع الإنسان المتكلم أهمية عظيمة في حياتنا اليومية . فنحن نسمع في كل خطوة من خطواتنا كلاما عن المتكلم وكلمته . ويمكن القول دون تردد ان الناس في حياتهم اليومية يتكلمون أكثر ما يتكلمون عمّا يقوله الآخرون : ينقلون كلمات الغير وآراءه ومزاعمه وآراءه ، يتذكرونها ، يزنونها ، يناقشونها ، يستاؤون منها ، يوافقونه عليها ، يعارضونه فيها ، يستشهدون بها ألخ . وإذا ما أنصتنا إلى مقاطع من حوار خام في الشارع ، بين الجمهور ، في الطوابير ، في ردهات المسارح ودور السينما ، لا بدّ أن نسمع مقدار ما تتردّد كلمات مثل : « يقول » ، « يقولون » ، « قال » ، وفي الحديث السريع بين الناس في الشارع كثيراً ما تختلط هذه الكلمة في كلٍّ واحد — « يقول . . . تقول . . . أقول » . . . وما أخطر كلمة « كلهم يقولون » وكلمة « قال » في الرأي العام ، في النميمة الإجتماعية ، في التقوّلات ، في اغتياب الناس الخ . كما علينا أيضاً الآخذ بعين الاعتبار القيمة النفسية (السيكولوجية) الحياتية لما يقوله الآخرون فينا وأهمية فهمنا وتفسيرنا لهذه الكلمات (« التفسير الحياتي ») .

ولا تتضاءل قيمة موضوعنا إطلاقاً في مجالات التواصل الحياتي الأرقى والأكثر تنظيما . فأي محادثة تزخر بنقل كلمات الغير وتأويلها ، وفي كل خطوة نقع فيها على « مقبوس » أو « استشهاد » بما قاله فلان ،

بـ « يقولون » ، بـ « كأنهم يقولون » ، بكلمات محادثنا ، بكلماتنا التي قلناها نحن سابقا ، بالصحيفة ، بقرار ما ، بوثيقة ما ، بكتاب ما الخ ومعظم هذه المعلومات والآراء لا تُنقل بشكل مباشر على أنها معلوماتنا أو آراؤنا ، بل نعزوها إلى مصدر عام غير محدّد : « سمعتُ » ، « يُعتَقَدُ » « يُظَنّ » الخ . ولنأخذ حالة كثيرة الانتشار في حياتنا ، ولتكن حديثا عن اجتماع ما ؛ سنرى ان كل أحاديثنا تبنى على نقل مختلف المداخلات والقرارات والتعديلات المقترحة على هذه القرارات سواء ما رُفض منها أو ما قُبِل الخ . وعلى هذا فالكلام يدور دائما عن الناس المتكلمين وكلماتهم ؛ وهذا الموضوع يتكرّر من جديد كلّ مرة ؛ فهو إما أن يحكم الكلامَ بوصفه الموضوع الأساسي ، وإما أن يلازم تطوّر الموضوعات الحياتية الأخرى ويواكبها .

ان إيراد المزيد من الأمثلة على الأهمية الحياتية اليومية لموضوع الإنسان المتكلم أمر نافل . حسبنا الاصغاء إلى الكلام الذي يتردد في كل مكان حولنا والتمعن فيه حتى نصل إلى الحقيقة التالية وهي أن ما لا يقل عن نصف الكلمات التي ينطقها أي انسان يعيش حياة اجتماعية في كلامه اليومي كلمات غريبة (وموعاة على أنها غريبة) منقولة بدرجات متفاوتة جداً من الدقة والنزاهة (أو الأدقّ القول التحيّز) .

وبطبيعة الحال ليس من الممكن وضع الكلمات الغريبة المنقولة كلها في حال تسجيلها كتابة ضمن علامة تنصيص . فدرجة تفرد الكلمة الغريبة ونقائها التي تقتضي في الكلام المكتوب علامة تنصيص (كما يرى المتكلّم نفسه هذه الدرجة وكما يحدّدها) قلما نعثر عليها في الكلام الحياتي . ...

ثم ان الصياغة النحوية النهائية للكلام الغريب المنقول أبعد من أن تُستنفد بكليشيهات الكلام المباشر وغير المباشر الصرفية النحوية التقليدية : ذلك ان طرق إدخال الكلام الغريب وصياغته وإبرازه بالغة التنوع . وهذا ما يجب أخذه بعين الاعتبار إذا ما أردنا تقويم قولنا أن لا أقل من نصف الكلمات المنطوقة في الحياة اليومية كلماتٌ غريبة تقويما سليما .

ان الإنسان المتكلم وكلمته ليسا موضوع تصوير فني بالنسبة إلى الكلام الحياتي ، بل انهما موضوع نقل متحيز عمليا . ولهذا السبب يمكن ان يدور الكلام هنا لا على أشكال التصوير بل على أشكال النقل . وهذه الوسائل متنوعة جدا سواء من حيث الصياغة الكلمية الأسلوبية للكلام الغريب أو من حيث طرق تأطيره تأطيرا يدفع إلى تأويله وتفسيره تفسيراً جديداً وإعادة تنبيره ، وقد يتدرّج هذا التأطير من الحرفية الخالصة في نقل الكلمة الغريبة حتى تشويهها الخبيث والمقصود عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة والافتراء عليها(١) .

ولا بد من التنويه بما يلي وهو ان الكلام الغريب المدرج في سياق ما يتعرّض دائما ، ومهما بلغت الدقة في نقله ، إلى تغييرات معينة في المعنى . اذ ان السياق الذي يشتمل الكلمة الغريبة يخلق خلفية حوارية يمكن ان تكون على قدر عظيم جدا من التأثير . فباللجوء إلى وسائل تأطير مناسبة يمكن التوصل إلى إحداث تغييرات جوهرية جداً في قول مقبوس بدقة . والمحاجج غير النزيه والبارعُ يعرف معرفة تامة ، وهو

١ متنوعة هي وسائل تزييف كلمة الغير لدى نقلها ومتنوعة طرق إيصالها حد اللامعقول عن طريق تأطيرها وكشف مضمونها المحتمل. والبلاغة وفن الجدل ألقيا الضوء على أشياء في هذا المجال .

يورد كلمات خصمه بدقة ، أي خلفية حوارية عليه ان يفرشها تحت هذه الكلمات كيما يتمكن من تشويه معناها . ومن اليسير بشكل خاص رفع درجة شيئية الكلمة الغريبة عن طريق التأثير السياقي واستثارة ردود فعل حوارية تكون مرتبطة بهذه الشيئية . وهكذا يسهل جدا جعل أكثر الأقوال رصانة أقوالا مضحكة . ان الكلمة الغريبة المدرجة في سياق الكلام لا تتصل بالكلام المؤطر لهذه الكلمة اتصالا آليا ، بل على شكل تركيب كيميائي (في المستوى المعنوي والتعبيري) ، ويمكن لدرجة التأثير المتبادل المشبع للحوارية ان تكون هائلة . ولهذا السبب لا يجوز لنا لدى دراسة مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة فصل طرق صياغة الكلام نفسه عن طرق تأطيره السياقي المشبع للحوارية ، فهما مترابطان أحدهما بالآخر ترابطا وثيقا لا ينفصل . فصياغة الكلام الغريب وتأطيره (والسياق يمكن أن يبدأ من فترة مبكرة جدّاً التمهيد لإدخال الكلام الغريب) يعبران عن فعل واحد من العلاقة الحوارية بهذا الكلام ، فعل يحدّد طابعَ نقله وكلَّ التغيرات المعنوية والنبروية التي تحدث فيه خلال عملية النقل هذه .

ان الإنسان المتكلم وكلمته في الكلام الحياتي هما ، كما قلنا ، موضوع نقل مغرض من الناحية العملية ، وليسا موضوع تصوير إطلاقا . وهذه الفرضية العملية هي التي تحدّد كل الأشكال الحياتية اليومية لنقل الكلمة الغريبة وما يرتبط بهذه الأشكال من تغيّرات تطرأ عليها — من الفروق المعنوية والنبروية الدقيقة حتى التشويه الخارجي والفظ لقوامها الكلمي . لكن هذا التركيز على النقل المغرض لا ينفي وجود بعض لحظات تصويرية . ذلك أنه في عملية التقويم الحياتي للكلمات الغريبة وتخمين معناها الفعلي قد تكون لمعرفتنا بصاحب هذه الكلمات

وبالظروف التي قيلت فيها أهمية حاسمة . فالفهم الحياتي والتقويم الحياتي لا يفصلان الكلمة هنا عن شخصية قائلها وشخصيته في كامل عيانيتها (كما قد يكون وارداً في مجال الإيديولوجيا) . ثم ان مجمل الموقف الذي جرى فيه الكلام — من كان حاضرا ، وبأي لهجة تعبيرية وبأي إيماءات وبأي فروق نبروية قيل هذا الكلام — أمر في غاية الأهمية . ذلك ان هذا الجوار المحيط بالكلمة الغريبة كله ، وشخصيةَ المتكلم يمكنهما ، لدى النقل الحياتي للكلمة الغريبة ، أن يصوّرا بل حتى أن يمثّلا (بدءا من الاستعادة الدقيقة وحتى المحاكاة الساخرة والمبالغة في تصوير الإشارات والنبرات) . وهذا التصوير إنما هو مسخر لمهام النقل المغرض عمليا ومحكوم بالكامل بهذه المهام . فلا مجال هنا بطبيعة الحال للكلام عن صورة فنية للانسان المتكلم ولا عن صورة فنية لكلمته ناهيك عن صورة فنية للغته . ومع هذا يمكن أن تُلاحَظ في الأحاديث الحياتية المترابطة عن الإنسان المتكلم وسائل نثرية فنية لتصوير الكلمة الغريبة تصويراً ثنائي الصوت وحتى ثنائي اللغة .

هذه الأحاديث التي تتناول المتكلّم والكلمة الغريبة في الحياة اليومية لا تتعدى نطاق اللحظات السطحية للكلمة ، نطاق قيمتها الموقفية إن صح التعبير ؛ أما طبقات الكلمة المعنويةُ والتعبيرية الأكثر عمقاً فلا تدخل في هذه اللعبة . وموضوع الإنسان المتكلم في الاستعمال الإيديولوجي اليومي لو عينا ، في عملية اتصاله بالعالم الأيديولوجي شأن آخر . ذلك ان صيرورة الإنسان الإيديولوجية في هذا القاطع هي عملية استيعاب اصطفائي للكلمات الغريبة .

ان تدريس المواد الكلمية يعرف طريقتين مدرسيتين أساسيتين في النقل المستوعِب للكلام الغريب (للنصّ ، للقاعدة ، للنموذج) :

« عن ظهر قلب » ، « بكلماته هو » . وهذه الطريقة الأخيرة تطرح على مستوى ضيق مهمة أساوبية نثرية فنية خالصة : ذلك ان رواية النصّ « بالكلمات الخاصة لشخص ما » هي إلى حدّ ما حديث ثنائي الصوت عن كلمة غريبة ، فكلمات « الشخص الخاصة » يجب ألاّ تذيب حتى النهاية خصوصية الكلمات الغريبة ، بل عليها أن تحمل طابعاً مختلطا ، فتحتفظ في الأماكن الضرورية بأساوب النصّ المنقول وتعبيريته . وهذه الطريقة الثانية في النقل المدرسي لكلمة الغير بكلمات شخص ما الخاصة تنطوي على مجموعة كاملة من أشكال النقل المستوعب لكلمة الغير تبعاً لطابع النصّ المستوعَب والأهداف التربوية المتوخاة من فهمه وتقويمه .

ويكتسب التركيز على استيعاب الكلمة الغريبة في عملية التكوّن الإيديولوجي للإنسان بالمعنى الدقيق للكلمة أهمية أكثر عمقاً وجوهرية . اذ ان الكلمة الغريبة هنا لا تكون بصفة خبرٍ ، توجيهٍ ، قاعدة ، نموذج الخ ، بل تسعى إلى تحديد أسس علاقتنا الأيديولوجية بالحياة ، وسلوكنا ، فهي هنا بوصفها **كلمة سلطوية** وكلمة **مُقنِعة داخليا** .

ان سلطة الكلمة وإقناعيتّها الداخلية ، على الرغم من الاختلاف العميق بين هاتين المقولتين من مقولات الكلمة الغريبة ، يمكنهما أن تتّحدا كلاهما في كلمة واحدة — سلطوية ومقنعة داخليا في آن . لكن هذا الاتحاد نادراً ما يكون معطى ، ذلك ان عملية التكوّن الأيديولوجية تتصف عادة باختلاف يمكنه أن يكون حاداً على وجه الضبط بين هاتين المقولتين : فالكلمة السلطوية (الدينيّة ، السياسية ، الأخلاقية ، كلمة الأب ، كلمة الأكبر سنّا ، كلمة المعلمين الخ)

تفتقر إلى الإقناعية الداخلية بالنسبة إلى الوعي ، أما الكلمة المقنعة داخليا فتفتقر إلى السلطوية ، اذ لا تسندها أي سلطة ، بل كثيراً ما تفتقر افتقاراً تاماً إلى الاعتراف الاجتماعي (من قبل الرأي العام ، والعلم الرسمي والنقد) ، بل تفتقر حتى إلى الشرعية . ان الصراع بين مقولتي الكلمة الأيديولوجية هاتين والعلاقات الحوارية المتبادلة بينهما هي التي تحكم عادة تاريخ الوعي الأيديولوجي الفردي.

الكلمة السلطوية تقتضي منا الاعتراف والاستيعاب ، فهي مفروضة علينا بغض النظر عن درجة إقناعيتها الداخلية بالنسبة إلينا ، اذ نجدها مسبقا متحدة بممثل سلطة ما . الكلمة السلطوية في الماضي البعيد مرتبطة ارتباطا عضويا بالماضي المراتبي . إنها كلمة الآباء إن صح التعبير . إنها كلمة **معترف** بها في الماضي ، إنها **كلمة موجودة مسبقا** . إنها ليست كلمة علينا ان نختارها من بين كلمات مساوية لها . إنها معطاة (تتردد) في دائرة عليا وليس في دائرة التواصل الأليف . لغتها لغة خاصة (كهنوتية مقدسة إن صح التعبير) . هذه الكلمة يمكن ان تكون عرضة للتدنيس ، إنها أشبه بالتابو — الاسم الذي لا يجوز التفوه به سدى .

لا نستطيع هنا الخوض في دراسة الأنواع المتعددة للكلمة السلطوية (سلطوية العقيدة الدينية على سبيل المثال ، أو الشخصية العلمية المعترف بها أو الكتاب الرائج) ولا في دراسة درجات سلطويتها . الشيء الهام بالنسبة لموضوعنا هنا هو الخصائص الشكلية لنقل الكلمة السلطوية وتصويرها ، وهي خصائص مشتركة بين كافة أنواعها ودرجاتها .

ان ارتباط الكلمة بسلطة ، سواء اعترفنا بهذه السلطة أم لم نعترف ، هو الذي يخلق تفردها وخصوصيتها ؛ فهي (أي الكلمة السلطوية)

تستلزم **مسافة** بالنسبة إليها (قد تكون هذه المسافة ذات صبغة إيجابية أو سلبية ، كما قد تكون علاقتنا بها خشوعية أو عدائية) يمكن للكلمة السلطوية ان **تنظّم** حولها أعداداً كبيرة من الكلمات الأخرى (التي تؤولها ، أو **تمدحها** ، تستثمرها في غاية أو أخرى الخ) . لكنها لا تندمج في **هذه الكلمات** (عن طريق انتقالات أو تحولات تدريجية) ، بل تظل على درجة كبيرة من التميز والتراص والخمول . فهي لا تستلزم علامة تنصيص وحسب ، بل إبرازا أضخم (حروفا خاصة على سبيل المثال(١)) . **مثل هذه** الكلمة يصعب جدا شحنها بتغييرا ت معنوية بمساعدة سياق يؤطرها ، كما ان بنيتها المعنوية جامدة وميتة لأنها مكتملة وذات معنى واحد ، ذلك ان معناها يكتفي بالحرف ، يتحجر .

الكلمة السلطوية تتطلب منا اعترافا مطلقا بها وليس امتلاكها امتلاكا حرا ، ودمجها في كلمتنا الخاصة . ولهذا السبب فهي لا تمكّن من أي لعب مع السياق المؤطِّر لها ، من أي لعب مع حدودها ، وأي انتقالات متدرجة ومائعة ، وأي تنويعات مؤسلِبة إبداعية حرة . إنها تدخل وعينا الكلمي كتلة واحدة كثيفة لا تتجزأ ، وعلينا إما القبول بها قبولا كاملا أو رفضها كاملا فهي قد التحمت التحاما وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، أو سلطة المؤسسة أو الشخص) ، توجد معها وتسقط معها . ولذلك لا تجوز تجزئتها : القبول بكلمة وعدم القبول بأخرى إلاّ جزئيا ورفض ثالثة رفضا كاملا . ولهذا فالمسافة بالنسبة

---

١ كثيراً ما تكون الكلمة السلطوية كلمة اجنبية غريبة (اللغة الاجنبية للنصوص الدينية عند معظم الشعوب على سبيل المقارنة) .

إلى الكلمة السلطوية تظلّ ثابتة على امتداد هذه الكلمة : فلعب المسافات هنا ــ الاندماج والافتراق ، التقارب والتباعد ــ أمر غير ممكن .

وهذا كله يحدّد أصالة الوسائل المشخصة لإعطاء الكلمة السلطوية شكلها النهائي لدى نقلها ، كما يحدّد أصالة وسائل تأطيرها بالسياق . ومنطقة السياق المؤطِّر يجب أن تكون هي الأخرى من الماضي الأبعد ، ذلك ان **التواصل** الأليف غير ممكن هنا . فمتلقي الكلمة السلطوية وفاهمها هو الخلف البعيد ، وبالتالي النقاش هنا مستحيل .

وهذا يحدّد أيضاً الدور الممكن للكلمة السلطوية في الإبداع النثري الفني . الكلمة السلطوية لا تصوَّر بل تُنقل فقط . فخمولها واكتمالها المعنوي وتحجّرها وتفرّدها الخارجي المفرط والصارم وتعذّر أي تطوير مؤسلِب حرّ لها ــ هذا كله ينفي امكان تصوير الكلمة السلطوية تصويرا فنيا . ولهذا فدورها في الرواية تافه . فهي (أي الكلمة السلطوية) لا يمكنها أن تكون ذات ثنائية صوتية بشكل جوهري وتدخل في تراكيب هجينة . وعندما تفقد سلطتها نهائيا ، تصبح ، ببساطة ، **موضوعا** ، **ذخيرة** ، **شيئا** . إنها تدخل السياق الفني كجسم غريب ، لا لعبَ من حولها ولا انفعالات متناقضة ، ولا حياة حوارية مضطربة متعدّدة الأصداء . حولها السياق يموت والكلمات تتيبّس . ولهذا لم تنجح أبداً في الرواية صورةُ الحقيقة أو الفضيلة السلطوية الرسمية (المَلَكية ، الروحية ، الأخلاقية أو تلك التي يحملها الموظفون الخ) . حسبنا التذكير بمحاولات غوغول ودوستويفسكي اليائسة . ولهذا السبب يظل النصّ السلطوي في الرواية دائما مقبوسا ميتا يسقط من السياق الفني

(وعلى سبيل المثال النصوص الإنجيلية عند تولستوي في نهاية روايته « البعث(١) ») .

ويمكن للكلمات السلطوية أن تجسّد مضامين مختلفة : فهناك السلطة بما هي كذلك ، وهناك قوّة النفوذ أو الهيبة وهناك قوّة التقاليد . وهناك قوّة المتعارف عليه أو قوّة الصفة الرسمية إلى آخره . ويمكن أن تكون لهذه الكلمات مناطق متنوعة (درجة الابتعاد عن منطقة التواصل وعلاقات مختلفة بالسامع — الفاهم المفترض (الخلفية الركانية التي تفترضها الكلمة ، درجة الاستجابة الخ) .

يجري في تاريخ اللغة الأدبية صراع ضد الصفة الرسمية وضد الابتعاد عن منطقة التواصل ، صراع ضد مختلف أنواع السلطوية ودرجاتها . هكذا يتحقق إدراج الكلمة في منطقة التواصل وما يرتبط به من تغيرات دلالية وتعبيرية (نبروية) : ضعف وخفض الشحنة الاستعارية ، اكتساب صفة التشيؤ والعيانية ، إسباغ الصفة الحياتية وما شاكل ذلك . وهذا كله دُرس على مستوى علم النفس وليس من وجهة نظر تشكله الكلمي في المونولوج الداخلي المحتمل للانسان وصيرورته ، لمونولوج حياة بكاملها . وتثور أمامنا مشكلة معقدة هي مشكلة أشكال هذا المونولوج (الذي أشيعت فيه الحوارية) .

وتتكشف الكلمة الإيديولوجية الغريبة المقنعة داخليا بالنسبة إلينا والمعترف بها من قبلنا عن امكانات مختلفة تماما. فلهذه الكلمة دور حاسم

---

١ لا بد لنا لدى التحليل المشخص للكلمة السلطوية في الرواية من الأخذ في الحسبان أن الكلمة السلطوية الخالصة يمكن أن تكون في عصر اخر كلمة مقنعة داخليا ؛ وهذا ينطبق على الأخلاق بصفة خاصة .

في عملية التكون الإيديولوجي للوعي الفردي : ذلك ان الوعي يستيقظ على الحياة الإيديولوجية المستقاة في عالم كلمات غريبة يحيط به ولا يستطيع في البدء فصل نفسه عنه . فالتمييز بين كلمته وكلمة الآخر ، بين فكره وفكر الآخر يأتي في وقت متأخر إلى حد ما . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل المختبر والمصطفي ، فان أول ما يحدث هو انفصال الكلمة المقنعة داخليا عن الكلمة السلطوية والمفروضة وعن كتلة الكلمات اللامبالية التي لا تمسنا .

ان الكلمة المقنعة داخليا ، بخلاف الكلمة السلطوية خارجيا ، تتداخل لدى عملية استيعابها الايجابي تداخلا وثيقا « بكلمتنا نحن(١) » . فالكلمة المقنعة داخليا حين يستخدمها وعينا هي كلمة نصفها لنا ونصفها لغيرنا . وخصبها الخلاّق يقوم بالضبط على أنها توقظ الفكر المستقل والكلمة الجديدة المستقلة ، وعلى انها تنظم من الداخل مجموعات كلماتنا فلا تظل الكلمة في وضع منعزل وجامد . فنحن لا نؤولها بقدر ما هي نفسها تستمر في تطورها بحرية فتستخدم في مادة جديدة وفي ظروف جديدة وتتبادل الإنارة مع سياقات جديدة . زد على ذلك انها تتفاعل تفاعلا متوتراً وتتصارع مع كلمات أخرى مقنعة داخليا . وما تكوننا الإيديولوجي إلا صراع متوتر في داخلنا على السيطرة بين مختلف وجهات النظر ، والمقاربات والاتجاهات والتقويمات الكلمية الإيديولوجية . ان البنية المعنوية للكلمة المقنعة داخليا **ليست مكتملة بل مفتوحة** ، وهي قادرة في كل سياق جديد يبعث فيها الحوارية ان تتكشف باستمرار عن **امكانات معنوية جديدة** .

---

١ ذلك ان كلمتنا تتشكل تدريجيا وببطء من الكلمات الغريبة التي نعترف بها ونتمثلها، والحدود بينها وبين هذه الكلمات تكاد لا يشعر بها في البداية .

الكلمة المقنعة داخليا هي الكلمة المعاصرة ، الكلمة المولودة في منطقة التماس مع العصر غير المكتمل أو الكلمة المُعَصْرنة ؛ إنها تتوجه إلى الإنسان المعاصر وإلى الخلف وكأنه انسان معاصر ؛ ان العنصر المكوِّن بالنسبة إليها هو فهم خاص للسامع — القارىء — الفاهم فكل كلمة تتضمن فهما معينا للسامع ولخلفيته الزكانية ولدرجة استجابته ، تتضمن مسافة معينة . وهذا كله هام جدا لفهم الحياة التاريخية للكلمة . وتجاهلُ هذه اللحظات والفروق يؤدي إلى تشييىء الكلمة (إلى إخماد حواريتها الفطرية) .

ان هذا كله يحدّد وسائل إعطاء الكلمة المقنعة داخليا شكلها النهائي لدى نقلها ووسائلَ تأطيرها بالسياق . وهذه الوسائل تتيح المجال لأقصى حد من التفاعل بين الكلمة والسياق ومن التأثير المتبادل المشبع للحوارية بينهما ، ومن تدرجية الانتقالات ولعب الحدود ومن التمهيد للسياق في وقت مبكر كي يدخل الكلمة الغريبة (ذلك ان « موضوع » الكلمة الغريبة قد يبدأ يتردد في السياق قبل وقت طويل من ظهور الكلمة ذاتها) ، كما تتيح المجال لخصائص أخرى تعبر عن ماهية الكلمة المقنعة داخليا : عن عدم اكتمال معناها بالنسبة إلينا وعن قدرتها على الاستمرار في الحياة حياة خلاقة في سياق وعينا الإيديولوجي ، وعدم اكتمال ، عدم نفاد تواصلنا الحواري معها . إننا لم نعرف كل ما يمكن ان تقوله لنا ، فنحن ندخلها في سياقات جديدة ونستخدمها في مادة جديدة ، ونضعها في وضع جديد كي نظفر منها بأجوبة جديدة وبأشعة جديدة من معناها وبكلمات جديدة خاصة بنا (ذلك ان الكلمة الغريبة المنتجة تستدعي حواريا كلمتنا الجوابية الجديدة) .

إن وسائل إضفاء الشكل النهائي على الكلمة المقنعة داخليا وتأطيرها من المرونة والديناميكية بحيث يمكن لهذه الكلمة ان تكون ، بالحرف الواحد ، حاضرة في كل مكان من السياق تضفي على كل شيء ألوانها الخاصة ، كما يمكنها أن تبرز وتتباين من وقت إلى آخر وتتجسد تجسدا ماديا كاملا بوصفها كلمة غريبة متميزة ومتفردة(راجع مناطق الأبطال). ومثل هذه التنويعات على موضوع الكلمة الغريبة واسعة الإنتشار في كل مجالات التأليف الايديولوجي وحتى التأليف العلمي المتخصص . هذا هو حال أي عرض موهوب وخلاّق لوجهات النظر الغريبة الأساسية : فهذا العرض يعطي دائماً تنويعات أسلوبية حرة على الكلمة الغريبة ، ويبسط الفكرة الغريبة بأسلوبها في تطبيقها على مادة جديدة وعلى طرح جديد لمسألة ما ،إنه يختبر ويتلقى إجابات بلغة الكلمة الغريبة .

وفي حالات أخرى أقل وضوحا نلاحظ ظواهر مماثلة ، منها في المقام الأول كل حالات التأثير القوي للكلمة الغريبة في مؤلّف ما . ويتلخص إظهار التأثيرات على وجه الضبط في كشف هذه الحياة نصف الخفية التي للكلمة الغريبة في السياق الجديد لهذا المؤلّف . ولدى وجود تأثير عميق ومثمر لا يعود هناك مجال لمحاكاة خارجية أو لاستعادة بسيطة ، بل هناك تطويرٌ خلاّق أبعد للكلمة الغريبة (أو الأدق القول نصف الغريبة) في سياق جديد وفي شروط جديدة .

وفي هذه الحالات كلها لا تعود المسألة مسألة أشكال نقل الكلمة الغريبة ، ذلك أن بداءات تصويرها (أي الكلمة الغريبة) الفني قائمة دائماً في هذه الأشكال . ومع تغيير طفيف في وضعها تصبح الكلمة المقنعة داخليا بيسر موضوع تصوير فني . حتى صورة الإنسان المتكلم

تلتحم التحاما جوهريا وعضويا ببعض أنواع الكلمة المقنعة داخليا : الأخلاقية (صورة البارّ) الفلسفية (صورة الحكيم) ، الإجتماعية السياسية (صورة القائد) . فيحاولون عن طريق اختبار الكلمة الغريبة وتطويرها اختباراً وتطويرا مؤسلِبين خلاقين تخمين وتصور الكيفية التي سيتصرف بها انسان ذو سلطة في ظروف كهذه وكيف سينير هذه الظروف بكلامته . وفي مثل هذا التخمين الاختباري تصبح صورة المتكلِّم وكلامتُه موضوع تخيل إبداعي فني(١) .

ويكتسب هذا التجسيد المادي الاختباري للكلمة المقنعة ولصورة المتكلم خطورة خاصة حيثما يبدأ الصراع معهما وحيثما يظهر النزوع إلى التخلّص من تأثيرهما بل حتى إلى فضحهما عن طريق مثل هذا التجسيد . وأهمية عملية الصراع هذه ضد الكلمة الغريبة ونفوذها عظيمة في تاريخ الصيرورة الإيديولوجية للوعي الفردي . ذلك ان صوتنا وكلمتنا اللذين وُلدا من الكلمة الغريبة أو اللذين نبهتهما ونشطتهما الكلمة الغريبة يأخذان في وقت يقصر أو يطول في التخاص من سلطة هذه الكلمة . ومما يزيد هذه العملية تعقيداً ان الأصوات الغريبة المختلفة تدخل في صراع على النفوذ في وعي الفرد (تماما كما تتصارع في الواقع الاجتماعي المحيط) . وهذا كله يخلق أرضية مناسبة لتجسيد (تشييء) الكلمة الغريبة اختباريا . ذلك ان الحديث مع مثل هذه الكلمة المقنعة داخليا المعرّاة يستمر لكنه يتخذ طابعا آخر : فهم يسائلون هذه الكلمة ويضعونها في مقام أو موقف جديد لكشف جوانبها الضعيفة وتلمّس حدودها وتحسس شيئيّتها . ولهذا السبب

---

١ هكذا هو سقراط عند افلاطون . إنه الصورة الفنية المختبرة فنيا للحكيم والمعلم .

كثيراً ما تكتسب مثل هذه الأسابة مسحة من المحاكاة الساخرة لكنها ليست محاكاة ساخرة فظة ، ذلك ان الكلمة الغريبة التي كانت في وقت ما كلمة مقنعة داخليا تبدي مقاومة ، وكثيراً ما تأخذ في التردّد دون أي نبرة ساخرة . على هذه الأرضية تولد الصور الروائية الثنائية الصوت والثنائية اللغة ، العميقة ، المجسّدة للصراع مع الكلمة الغريبة المقنعة داخليا التي سيطرت في وقت ما على المؤلّف (ذلكم على سبيل المثال هو اونيغين عند بوشكين وبيتشورين عند ليرمنتوف) . ففي « رواية الاختبار » كثيراً ما تكون العملية الذاتية للصراع مع الكلمة الغريبة المقنعة داخليا وللتحرر منها عن طريق التجسيد (التشييء) هي القائمة في أساس هذا النوع من الروايات . ويمكن « للرواية التربوية » أن تنهض دليلا آخر على الأفكار التي عرضناها هنا ، لكن عملية الصيرورة الايديولوجية الاصطفائية فيها تُعرْض فيها كموضوع (Thème) للرواية ، في حين ان العملية الذاتية للمؤلّف نفسه في رواية « الاختبار » تظلّ خارج العمل .

وتحتل مؤلفات دوستويفسكي موقفا استثنائيا ومتميّزا بهذا الخصوص . فالتفاعل الحاد والمتوتر مع الكلمة الغريبة يبدو بطريقتين : أولا في كلام الشخوص حيث يطرح نزاع عميق وغير محسوم مع الكلمة الغريبة على الصعيد الحياتي (« كلمة الغير عنّي ») وعلى الصعيد الأخلاقي الحياتي (حكم الغير عليّ ، اعترافه أو عدم اعترافه بي) وأخيراً على الصعيد الأيديولوجي (وجهات نظر الأبطال إلى العالم بوصفها حوارا غير مكتمل ولا يمكن أن يكتمل) . ان أقوال أبطال دوستويفسكي حلبة صراع لا مخرج منه مع الكلمة الغريبة في كل دوائر الحياة والإبداع الإيديولوجي . ولهذا السبب تصاح هذه الأقوال لأن

تكون أمثلة رائعة على مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة وتأطيرها . ثانيا ، ان اعماله (رواياته) في مجملها تبدو هي أيضاً ، بوصفها أقوال مؤلّفها ، حوارات لا مخرج منها ولا يمكن أن تكتمل داخليا بين الأبطال (بوصفهم وجهات نظر مجسّدة) وبين المؤلّف نفسه وأبطاله ؛ فكلمةُ البطل لا يتم تجاوزها تجاوزا نهائيا وتبقى حرّة ومفتوحة (ككلمة المؤلّف ذاته) . ان اختبارات الأبطال وكلمتهم ، المكتملةَ من حيث موضوعها (Théme) ، تظل في روايات دوستويفسكي غير مكتملة وغير محسومة داخليا(١) .

وغنيّ عن البيان ما لموضوع الإنسان المتكلم من أهمية هائلة في دائرة التفكير والكلمة الأخلاقييْن والحقوقيين . فالانسان المتكلم وكلمته هنا هما الموضوع الأساسي للتفكير والكلام . وكل مقولات الحكم والتقويم الأخلاقيين والحقوقيين الجوهرية تتصل بالإنسان المتكلم بما هو كذلك بالذات : الضمير (« صوت الضمير » ، « الكلمة الباطنية») ، الندم (الاعتراف الحرّ الطوعي للإنسان نفسه) ، الحقيقة والكذب ، المسؤولية ، الأهلية المدنية ، حق إبداء الرأي الخ . ان الكلمة المستقلة والمسؤولة والفعالة هي السمة الجوهرية للانسان الأخلاقي والحقوقي والسياسي . فاستدعاء هذه الكلمة والتوجّه إليها واستثارتها وتأويلها وتقويمها وتعيين حدود وأشكال فعاليتها (الحقوق المدنية والسياسية) والموازنة بين مختلف الإرادات والكلمات وما إلى ذلك — كل هذه

---

١ راجع كتابنا « قضايا إبداع دوستويفسكي » ، طبعة ١٩٢٩ ، وطبعتيه الثانية (١٩٦٣) والثالثة (١٩٧٢) تحت عنوان « قضايا الفن الشعري لدى دوستويفسكي » حيث قمنا بتحليلات اسلوبية لأقوال الأبطال تبين مختلف أشكال النقل والتأطير السياقي .

الأفعال ذات قيمة هائلة في المجال الأخلاقي والحقوقي . حسبنا أن نشير إلى ما لتسجيل شهادات الشهود وتصريحاتهم وللاتفاقات ولمختلف الوثائق وغيرها من أنواع أقوال الآخرين وتحليلها وتأويلها وأخيراً ما لتفسير القوانين من دور في المجال القانوني الخالص .

وهذا كله يتطلب دراسة . صحيح أنه نشأت تقنية قانونية (وأخلاقية) للتعامل مع الكلمة الغريبة وللتأكد من صحتها ودرجة مصداقيتها الخ (مثال ذلك تقنية عمل الكاتب بالعدل) ، لكن المسائل المتصلة بالطرق التأليفية والأسلوبية والدلالية وغيرها من طرق صياغتها لم تطرح بعد .

لقد عولجت مسألة **الإعتراف** في قضايا التحقيق القضائي (طرق استدراجه وانتزاعه) على المستوى القانوني والأخلاقي والنفسي فقط . ويقدم لنا دوستويفسكي مادة عميقة جداً لطرح هذه المسألة على مستوى فلسفة اللغة (الكلمة) : إشكالية الفكرة الحقيقية ، الرغبة الحقيقية ، الدافع الحقيقي والكشف عنهما كاملا كما عند ايفان كرامازوف على سبيل المثال دور الآخر ، إشكالية التحقيق وما إلى ذلك .

ان الإنسان المتكلم وكلمته بوصفها مادة التفكير والكلام لا يدرسان في المستويين الأخلاقي والحقوقي إلا على ضوء المصلحة الخاصة لهذين المستويين بطبيعة الحال . ولهذه المصالح والأهداف تُسخّر كل وسائل نقل الكلمة الغريبة وصياغتها وتأطيرها . إلا ان عناصر التصوير الفني للكلمة الغريبة واردة حتى هنا ، ولا سيما على المستوى الأخلاقي : مثال ذلك تصوير صراع صوت الضمير مع أصوات الإنسان الأخرى ، والحوارية الداخلية للندم الخ . وقد يكون العنصر الروائي النثري الفني في الأبحاث الأخلاقية ولا سيما في الاعترافات ذا شأن عظيم : مثال

ذلك وجود بداءات « رواية الاختبار » و « رواية التربية » عند ابيكتيت ومارك أفريلي وأوغوسطين وبيترارك .

ولموضوعنا شأن أعظم على مستوى التفكير الديني والكلمة الدينية (الأسطورية ، الصوفية ، الغيبية ، السحرية) . ان الموضوع الرئيسي لهذه الكلمة هو كائن متكلم : كائن الهي ، جني ، كاهن ، نبي . والتفكير الأسطوري لا يعرف عادة أشياء جامدة وخرساء . فالتعرّف إلى إرادة الكائن الإلهي أو الجني (الخيّر أو الشرير) وتفسير آيات غضبه أو رضاه وصفاته ووصاياه وأخيراً نقل كلماته المباشرة وتفسيرها (الوحي) وكلمات انبيائه وقديسيه وكهّانه وباختصار نقل كلمة الوحي الإلهي (تمييزاً لها من الكلمة الدنيوية) — هذه كلها أفعال على جانب عظيم من الخطورة في التفكير والكلمة الدينيين . وكل النظم الدينية حتى البدائية منها تملك جهازا منهجيا خاصاً ضخما لنقل مختلف أنواع الكلمة الإلهية وتفسيرها .

ويختلف الأمر بعض الشيء في التفكير العلمي،فموضوع الكلمة هنا ذو أهمية غير كبيرة نسبيا . ذلك ان العلوم الرياضية والطبيعية لا تعرف الكلمة موضوع نزعة على الإطلاق.لا بدّ بطبيعة الحال من التعامل مع الكلمة الغريبة خلال العمل العلمي (التعامل مع أعمال السابقين وآراء النقاد والرأي العام الخ) . كما لا مندوحة من التعامل مع مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة وتفسيرها — الصراع ضد كلمات ذوي النفوذ ، تجاوز التأثيرات ، المحاججة ، الاستشهادات والاقتباسات الخ . لكن هذا كله يبقى في عملية العمل ذاتها لا يتعدّاها إلى مضمون مادة العلم التي لا يدخل الإنسان المتكلم وكلمته في قوامها بطبيعة الحال .

ان كل الجهاز المنهجي للعلوم الرياضية والطبيعية يتوجه إلى تملك موضوع (شيء) **مادي** ، **أخرس** لا يكشف ذاته في الكلمة **ولا ينبىء شيئا عن ذاته** . فالمعرفة هنا غير مرتبطة بالحصول على كلمات أو علامات الشيء موضوع المعرفة وتفسيرها .

وفي العلوم الإنسانية تنشأ ، بخلاف ما هو الحال في العلوم الرياضية والطبيعية ، مهمة خاصة هي إعادة انشاء الكلمات الغريبة ونقلها وتأويلها (مثال ذلك مشكلة المصادر في منهجية العلوم التاريخية) . أما في العلوم الفيلولوجية (علوم اللغة والأدب) فالانسان المتكلم وكلمته هما الموضوع الأساسي للمعرفة .

وللفيلولوجيا أهدافها ومقارباتها الخاصة لموضوعها الذي هو الإنسان المتكلم وكلمته . وهذه الأهداف والمقاربات تحدّد كل أشكال نقل الكلمة الغريبة وتصويرها (وعلى سبيل المثال الكلمة بوصفها موضوع تاريخ اللغة) . إلا أنه من الممكن في حدود العلوم الإنسانية (وفي حدود الفيلولوجيا بالمعنى الضيق) أن تُقارب الكلمةُ الغريبة بوصفها موضوع المعرفة بطريقتين .

فالكلمة يمكن أن تدرك بشكل كامل على أنها موضوع (على أنها شيء في حقيقة الأمر) . هذه هي حال الكلمة في معظم العلوم اللسانية . في مثل هذه الكلمة — الموضوع حتى المعنى يتشيء : إذ لا يمكن مقاربته مقاربة حوارية التي هي المقاربة المحايثة لأي فهم عميق وفعّال . ولهذا السبب الفهم هنا مجرّد : فهو مقطوع الصلة تماما بالمعنى الإيديولوجي الحي للكلمة — صدق هذه الكلمة أو كذبها ، عظمتها أو تفاهتها ، جمالها أو قبحها . وفهم مثل هذه الكلمة الشيئية يكون محروما من أي

استكناه حواري للمعنى الذي هو موضوع المعرفة ، وإجراء حديث مع كلمة كهذه أمر غير ممكن .

إلا ان الاستكناه الحواري أمر لازم وضروري في الفيلولوجيا (فبدونه يستحيل أي فهم) : إنه يكشف لحظات جديدة في الكلمة (لحظات معنوية بالمعنى الواسع) تتشيىء بعد ان تُكتشف حواريا. ان أي تقدم في علم الكلمة لا بدّ أن يكون مسبوقا « بالمرحلة العبقرية » لهذا العلم أي بموقف حواري متوتر من الكلمة يجاو جوانب جديدة فيها .

ونحن بحاجة إلى مقاربة كهذه بالضبط : مقاربة تكون أكثر تشخيصية ، لا تنفصل عن المعنى الإيديولوجي الفعال للكلمة وتقرن موضوعية الفهم بحيويته وعمقه الحواريين . وفي فنّ الشعر وتاريخ الأدب (في تاريخ الإيديولوجيات عامة) وفي فلسفة الكلمة إلى حدّ بعيد تستحيل مقاربة غير هذه : ذلك أن الوضعية الأكثر جفافا وتسطيحاً في هذه الميادين لا يمكنها أن تعامل الكلمة بحياد وكأنها شيء ، وتجد نفسها مضطرة أن تتكلم ليس عن الكلمة وحسب بل مع الكلمة أيضاً كيما تستطيع النفاذ إلى معناها الإيديولوجي الذي لا يساس قياده إلاّ للفهم الحواري (أي الذي يتضمن التقويم والجواب) . ان إشكال النقل والتأويل التي تحقق مثل هذا الفهم الحواري للكلمة يمكنها ، إذا ما اقترنت بعمق الفهم وحيويته ، ان تقترب إلى حدّ كبير من التصوير النثري الفني الثنائي الصوت للكلمة الغريبة .ومن الضرورة التنويه هنا بأن الرواية تتضمن هي أيضاً لحظة معرفة الكلمة الغريبة التي تصورها هذه الرواية .

وأخيرا بضع كلمات عن أهمية موضوعنا في الأجناس البلاغية . ان الإنسان المتكلم وكلمته هما واحد من أهم مواضيع الكلام البلاغي

دون شك (وكل الموضوعات الأخرى أيضاً تقترن هنا بموضوع الكلمة حتما) . فالكلمة البلاغية في البلاغة القضائية على سبيل المثال تتهم الشخص المسؤول ، المتكلّم أو تدافع عنه ، وهي تستند في هذا إلى كلماته وتؤولها وتحاججها وتستعيد على نحو خلاّق الكلمة المحتملة للمتّهم أو الموكّل (ومثل هذا الإنشاء الحرّ لكلمات لم تقل وأحيانا لحطب كاملة « كما كان بوسعه أن يقول » أو « لو . . . لقال » طريقة واسعة الانتشار جدّا في البلاغة القديمة) ، وتحاول استباق اعتراضاته المحتملة وتنقل كلمات الشهود وتقارن بينها الخ . والكلمة في البلاغة السياسية تؤيد على سبيل المثال ترشيح شخص ما فتصور شخصيته وتعرض وجهة نظره ومقترحاته الكلمية وتدافع عنها ، أو تحتج ، في حالة أخرى ، على قرار ، قانون ، أمر ، تصريح ، خطاب أي على أقوال كلمية معينة تتوجه إليها الكلمة حواريا .

وكلمة الأدب الاجتماعي تتعامل أيضاً مع الكلمة ومع الإنسان بوصفه حامل الكلمة : فهي تنتقد خطابا ، مقالة ، وجهة نظر ، وتحاجج وتفضح وتسخر الخ . فاذا ما حللت تصرّفا كشفت دوافعه الكلمية ووجهة النظر التي يقوم عليها وصاغتها كلميا مع إعطائها نبرة مناسبة — نبرة ساخرة أو نبرة استياء وما إلى ذلك . وهذا لا يعني بطبيعة الحال ان البلاغة تنسى ما وراء الكلمة من قضية أو تصرّف أو واقع خارج عن الكلام . لكنها تتعامل مع انسان اجتماعي كلُ فعل جوهري من أفعاله يكشف معناه الإيديولوجي بالكلمة أو يتجسد مباشرة في الكلمة .

ان الكلمة الغريبة بوصفها موضوعا ذات أهمية عظيمة في البلاغة بحيث كثيراً ما تأخذ الكلمة في حجب الواقع والحلول محلّه ، فتضيق

أكثر مما ينبغي وتفقد عمقها . ان البلاغة كثيراً ما تكتفي بانتصارات كلامية خالصة على الكلمة ، وفي هذه الحالة تتحول إلى لعب شكلي بالكلمات . لكننا نعود فنكرر ان انفصال الكلمة عن الواقع مدمّر للكلمة ذاتها : فهذه تسقم وتفقد من عمقها المعنوي وقدرتها على الحركة وتوسيع معناها في السياقات الحية الجديدة وتجديده ، إنها تموت في حقيقة الأمر بوصفها كلمة ، ذلك ان الكلمة ذات المعنى تحيا خارج ذاتها أي بتوجهها إلى الخارج . إلا ان التركيز الاستثنائي على الكلمة الغريبة بوصفها موضوعا لا يفترض بذاته انقطاع الكلمة عن الواقع بالضرورة .

وتعرف الأجناس البلاغية أشكالا متنوعة جدا من نقل الكلام الغريب ومشحونة في أغلب الحالات بحوارية حادة . فالبلاغة تستخدم استخداما واسعا التغييرات الحادة في نبر الكلمات المنقولة (إلى درجة تشويهها تشويها كاملا في أحيان كثيرة) عن طريق تأطيرها تأطيرا مناسبا بالسياق . وتمدنا الأجناس البلاغية بمادة خصبة جدا للدراسة مختلف أشكال نقل الكلام الغريب ومختلف وسائل صياغته وتأطيره . ومن الممكن أيضاً ، على أرضية البلاغة ، تصوير الإنسان المتكلم وكلمته تصويراً نثرياً ، لكن ثنائية الصوت البلاغية لمثل هذه الصور نادرا ما تكون عميقة : فهي لا تضرب بجذورها في حوارية لغة في طور التشكل ، ولا تُبنى على تنوع كلامي جوهري ، بل على تنافر أصوات ، فهي مجرّدة في معظم الأحيان ، قابلة لأن يُعيّن الصوتان فيها ويُفصلان تعيينا وفصلا منطقيين شكليين يستنفدانها تماما . ولهذا ينبغي الكلام عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة تمييزا لها من الثنائية الصوتية النثرية الفنية الأصلية ، أو بعبارة أخرى ينبغي الكلام عن نقل بلاغي ثنائي الصوت

للكلمة الغريبة (وإن يكن هذا النقل لا يخلو من لحظات فنية) تمييزا له **من التصوير الثنائي الصوت** في الرواية الذي يستهدف **صورة اللغة** .

تكلم هي خطورة موضوع الإنسان المتكلم وكلمته في كل مجالات الحياة اليومية وحياة الكلمة الإيديولوجية . ويمكننا التأكيد استنادا إلى ما قلناه أن في قوام كل قول يقوله الإنسان الإجتماعي تقريبا — من الردّ القصير في الحوار اليومي الحياتي وحتّى المؤلفات الإيديولوجية الكلمية الكبيرة (الأدبية والعلمية وغيرها)—قدراً كبيراً من الكلمات الغريبة الموعاة في شكل مكشوف أو مستتر ،والمنقولة بطريقة أو بأخرى. ويجري على أرض أي قول تقريبا تفاعل متوتر وصراع بين كلمتنا وكلمة الآخر ، وعملية انفصال وتمايز بينهما أو عملية إثارة متبادلة حوارية . وعلى هذا فالقول جهاز أكثر تعقيدا وديناميكية مما يبدو لنا حين لا نأخذ في الاعتبار إلا توجهه إلى موضوعه وقدرته التعبيرية الأحادية الصوت المباشرة .

ان حقيقة ان الكلمة ذاتها هي أحد أهم موضوعات الكلام الإنساني لم تؤخذ بعين الاعتبار ولم تقوّم بكل أهميتها المبدئية بما فيه الكفاية حتّى الآن . فلم تتم حتّى الآن إحاطة فلسفية واسعة بكل الظواهر التي تتصل بهذه الكلمة ، ولم تُفْهم خصوصية موضوع الكلام هذا الذي يتطلب نقل كلمة الغير ذاتها وإعادة صياغتها : ذلك أن الكلمة الغريبة لا يمكن الكلام عليها إلا بمساعدة كلمة أخرى غريبة تحمل إليها مع هذا مقاصدها هي وتنيرها على طريقتها بسياقها هي . ان التكلم على الكلمة كأي موضوع آخر أي من حيث هي ثيما (thème) ، أي دون نقل مشحون بالحوارية ، غير وارد إلا حين تكون هذه الكلمة شيئا ؛

هكذا على سبيل المثال يمكننا الكلام على الكلمة في القواعد حيث ينصب اهتمامنا بالضبط على القشرة الشيئية الميتة للكلمة .

ان الأشكال البالغة التنوع لنقل الكلمة الغريبة نقلا مشحونا بالحوارية والتي نشأت في خضم الحياة اليومية والتواصل الإيديولوجي الخارج عن الفن تُستخدم كلها في الرواية بطريقتين . فأولا كل هذه الأشكال تعطى وتستعاد في أقوال شخوص الرواية (أقوالهم الحياتية والإيديولوجية) كما تعطي وتستعاد في الأجناس الدخيلة : المذكرات ، الاعترافات ، المقالات الاجتماعية السياسية الخ . وثانيا ، يمكن تسخير كل أشكال النقل المشحون بالحوارية للكلمة الغريبة تسخيرا مباشرا لمهام تصوير الإنسان المتكلم وكلمته تصويراً فنياً مع استهداف صورة اللغة ، وهي (هذه الأشكال) تخضع في ذلك إلى إعادة صياغتها صياغة فنية معينة .

ففيم الفرق الأساسي بين كل هذه الأشكال الخارجة عن الفن لنقل الكلمة الغريبة وتصوير هذه الكلمة تصويرا فنياً في الرواية ؟

ان كل هذه الأشكال ، حتى حين تكون أقرب ما تكون إلى التصوير الفني كما في بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت مثلا (أسلبات المحاكاة الساخرة) ، تتوجه إلى نقل الإنسان الفردي . إنها نقل (ونقلٌ مغرض عمليا) لأقوال غريبة متفرقة يرقى بهذه الأقوال ، في أحسن الأحوال ، إلى مستوى تعميمها في طريقة كلامية غريبة أي بوصفها طريقة نمطية اجتماعيا أو مميزة اجتماعيا . لكن هذه الأشكال المنصبة على نقل الأقوال (حتى وإن كان نقلا حرّا وإبداعيا) لا تسعى إلى أن ترى وراء الأقوال صورة اللغة الاجتماعية التي تحقق ذاتها فيها ولا تُستنفد بها وإلى تثبيت هذه الصورة ، وأقول **صورة اللغة** وليس

تجربيتها الوضعية . فنحن في الرواية الأصيلة نحس وراء كل قول بالحياة العفوية للغات الاجتماعية بمنطقها الداخلي وضرورتها الداخلية : ان الصورة هنا لا تكشف الواقع وحسب ، بل تكشف امكانات هذه اللغة ، حدودها المثلى إن صح التعبير ، ومعناها الكامل الشامل ، حقيقتها ومحدوديتها .

ولهذا السبب نرى ثنائية الصوت في الرواية تنزع بخلاف الأشكال البلاغية وغيرها إلى ثنائية اللغة دائماً بوصفها مداها الأقصى . ولهذا السبب أيضاً لا يمكن لهذه الثنائية الصوتية تحقيق ذاتها تحقيقا كاملا في التناقضات المنطقية ، ولا في المواجهات الدرامية الخالصة . وهذا ما يحدد خصوصية الحوارات الروائية التي تنزع إلى الحد الأقصى من عدم التفاهم المتبادل بين أناس **يتكلمون لغات مختلفة** .

ومن الضروري التنويه مرة أخرى أننا لا نقصد باللغة الاجتماعية جملة السمات الألسنية التي تحدد تميز لغة ما وفرادتها اللهجوية ، بل الجملة المشخصة والحية لتفردها الإجتماعي الذي يمكنه أن يحقق ذاته في نطاق اللغة الواحدة أيضاً عن طريق النقلات الدلالية والتنخل المفرداتي . إنه أفق لغوي اجتماعي مشخص يمايز نفسه في نطاق اللغة الواحدة المجردة . وهذا الأفق اللغوي كثيراً ما يستعصي على التحديد اللساني الدقيق لكنه مشحون بامكانات التمايز اللهجوي اللاحق : إنه لهجة محتملة ، جنين لم يكتمل شكاه بعد . ان اللغة في حياتها التاريخية ، في صيرورتها المتعددة كلاميا ، زاخرة بمثل هذه اللهجات المحتملة : فهذه تتلاقح فيما بينها بأشكال مختلفة ، بعضها يضمر ويموت ، بينما بعضها الآخر ينمو ويزدهر ويصبح لغات حقيقية . ونكرر القول : ان

اللغة لا تكون حقيقة تاريخية إلا بوصفها صيرورة متباينة تعج باللغات المقبلة والماضية ، بلغات الارستقراطيين المفرطة في تأدبها الصائرة إلى الزوال ، ولغات حديثي النعمة واللغات الدعيّة الأخرى التي لا حصر لها التي أصابت قدرا أو آخر من النجاح وملكت درجة أو أخرى من سمة الشمولية الاجتماعية وكان لها مجال استخدام ايديولوجي أو آخر .

ان صورة لغة كهذه في الرواية هي صورة أفق اجتماعي ، صورة وحدة ايديولوجية التحمت بكلمتها ، بلغتها . ولهذا السبب فمثل هذه الصورة يمكنها أقلّ من أي شيء آخر أن تكون صورة شكلية ، واللعب الفني بمثل هذه اللغات لعبا شكليا. فالسمات الشكلية للغات والطرق والأساليب في الرواية هي رموز آفاق اجتماعية . والخصائص اللغوية الخارجية كثيراً ما تستخدم هنا بوصفها سمات ثانوية للتباين اللغوي الاجتماعي ، بل حتى قد يكون هذا الاستخدام أحيانا على شكل تعليقات مباشرة من قبل المؤلّف على كلام الأبطال . وعلى سبيل المثال نرى تورغنيف يعطي في روايته « الآباء والبنون » أحياناً مثل هذه الإشارات إلى خصائص استخدام شخوصه لكلمة ما أو إلى خصائص نطقهم لهذه الكلمة (وهي خصائص نقول بالمناسبة إنها مميزة جدا من وجهة النظر الاجتماعية التاريخية) .

وعلى هذا فاختلاف لفظ كلمة « برينسيبي » (مبادىء) في الرواية هو سمة تميز عالمين ثقافيين واجتماعيين مختلفين : عالم ثقافة السادة الاقطاعيين في العقدين الثاني والثالث وهي ثقافة تربّت على الأدب الفرنسي وكانت بعيدة عن اللاتينية والعلم الألماني ، وعالم المثقفين الرزنوتشينيين في العقد الخامس الذي كان طلاب المعاهد والمعاهد

الطبية واساتذتها الذين تربوا على اللاتينية والعالم الألماني ذوي تأثير كبير فيه . وقد انتصر اللفظ اللاتيني الألماني المفخّم لكلمة «برينسيبي» في اللغة الروسية . لكن استعمال كولشنا لكلمة « سيد » بدلاً من « شخص » رسخ بالمقابل في الأجناس الدنيا والوسطى من اللغة الأدبية .

مثل هذه الملاحظات الخارجية والمباشرة على خصائص لغات الشخوص مميزة للجنس الروائي ، لكنها ليست هي بالطبع التي تكوّن صورة اللغة في الرواية . فهذه الملاحظات تنصب على الشيء وحده : اذ ان كلمة المؤلِّف هنا لا تمسّ اللغة الموصوفة بوصفها شيئا إلاّ مسّا خارجيا ، فلا وجود هنا للحوارية الداخلية التي تتصف بها صورة اللغة . ان للصورة الحقيقية للغة ملامح حوارية ثنائية الصوت وثنائية اللغة دائماً .

(مثال ذلك مناطق الأبطال التي تكلمنا عليها في الفصل السابق) .

إن للسياق المؤطِّر للكلام المصوّر أهمية من الدرجة الأولى في إنشاء صورة اللغة . فالسياق المؤطِّر كازميل النحات يشحذ حدود الكلام الغريب ويقد صورة اللغة من التجربية الخام لحياة الكلام ؛ فهو يمزج ويقرن الاندفاعة الداخلية للغة المصوَّرة ذاتها بمرتسماتها الشيئية الخارجية . أما كلمة المؤلف التي تصور الكلام الغريب وتؤطره فتعطيه المنظور (الأفق) وتوزع الظل والضوء وتخاق له الموقف وكل الشروط اللازمة لتردّده ، وتخترقه من الداخل وتحمل إليه نبراتها وتعبيريتها ، وتفرش له الخلفية المشيعة للحوارية .

وبفضل ما للغة المصوِّرة للغة الغير من قدرة على التردد خارج لغة الغير وفيها ، والكلام عنها وبها ومعها في آن ، وبفضل قدرة اللغة

المصوَّرة ، من ناحية أخرى ، على أن تكون موضوع تصوير وعلى أن تتكلم في آن ، يمكن أن تنشأ صور روائية خاصة للغات . ولهذا السبب فاللغة المصوَّرة يمكنها أقلّ من أي شيء آخر أن تكون ، بالنسبة إلى سياق المؤلّف المؤطِّر لها ، شيئا ، موضوع كلام أصمّ وأبكم يبقى خارج الكلام مثله مثل أي موضوع كلام آخر .

بالإمكان إرجاع كل طرق إنشاء صورة اللغة في الرواية إلى ثلاث مقولات أساسية :

١ — التهجين .

٢ — العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات .

٣ — الحوارات الخالصة .

هذه المقولات الثلاث لا يمكن فصلها إلاّ نظريا ، أما عمليا فهي متشابكة ومتداخلة بشكل وثيق في النسيج الفني الواحد للصورة .

ما هو التهجين ؟ إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد ، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي (أو كلاهما معا) :

ان هذا المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد في الرواية طريقة فنية مقصودة (أو بتعبير أدق نظام طرائق) . لكن التهجين غير الواعي وغير المقصود هو أيضاً واحدة من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصيرورتها . ويمكن القول دون تردد ان اللغة واللغات تتغير تاريخيا عن طريق التهجين أساسا ، عن طريق المزج بين « لغات » مختلفة متعايشة في نطاق لهجة واحدة ، لغة قومية واحدة ، فرع واحد ، مجموعة واحدة لفروع مختلفة ولزمر مختلفة ، وفي ماضي اللغات

التاريخي كما في ماضيها ما قبل الانطولوجي ، والمرجلُ الذي يتم فيه هذا المزج هو القول دائما(١) .

ان الصورة الفنية للغة يجب أن تكون بجوهرها ذاته تركيبا لغويا هجينا (مقصوداً) : اذ يجب أن يتوفر هنا بالضرورة وعيان : وعي مصوَّر ووعي مصوِّر ينتمي إلى نظام لغوي آخر . فاذا لم يوجد أمامنا هذا الوعي الثاني ،المصوِّر ،هذه الإرادة اللغوية الثانية المصوِّرة لن تكون أمامنا **صورة** لغة ، بل مجرّد نموذج لغة غريبة قد يكون مزيفا أو حقيقيا .

ان صورة اللغة بوصفها (أي الصورة) تركيبا هجينا مقصودا هي قبل كل شيء تركيب هجين واع (بخلاف التركيب اللغوي الهجين العضوي التاريخي والغامض) ؛ إنها ، بالضبط ، وعيُ لغة من قبل لغة أخرى ، وإنارتُها بوعي لغوي آخر . فصورة اللغة لا يمكن أن تُبنى إلا من وجهة نظر لغة أخرى تؤخذ على أنها معيار .

ثم إنه لا يمتزج في التركيب الهجين المقصود والواعي وعيان لغويان غير شخصيينْ (متلازما لغتين) ، بل وعيان لغويان مفرّدان (متلازما قولين وليس لغتين فقط) وإرادتان لغويتان فرديتان : وعي المؤلِّف الفرديُ المصوِّر وإرادته ووعي الشخص المصوَّر اللغوي المفرّدُ وإرادته. ذلك أنه تبنى في هذه اللغة المصوَّرة أقوال متفرقة مشخصة ، وبالتالي يجب حتما أن يتجسد هذا الوعيُ اللغوي المصوَّر في « مؤلِّفين » ما (٢)

(١) مثل هذه التراكيب الهجينة التاريخية اللا واعية هي ثنائية اللغة من حيث هي تراكيب هجينة ، لكنها وحيدة الصوت . وما يميز نظام اللغة الأدبية هو التهجين نصف العضوي ونصف المقصود .

(٢) حتى ولو كان هؤلاء « المؤلفون » دون شخصية ، كانوا أنماطا كما في أسلبات لغات الأجناس والرأي العام .

يتكلمون بهذه اللغة ويبنون عليها الأقوال ، ويبثون ، لهذا السبب ، في قدرات اللغة إرادتهم اللغوية المفعّلة . وعلى هذا يشترك في التركيب الهجين الفني المقصود والواعي وعيان ، إرادتان ، **صوتان** وبالتالي **نبرتان** .

لكننا نرى من الضروري ، ونحن ننوّه باللحظة الفردية في التركيب الهجين المقصود ، التأكيد مرّة أخرى بكل قوة أن اللحظة الفردية في التركيب الهجين الفني الروائي الذي يقوم ببناء **صورة اللغة** ، وهي لحظة ضرورية لتفعيل اللغة ولإخضاعها للكل الفني للرواية (ومصائر اللغات تتشابك هنا مع المصائر الفردية للمتكلمين) ، مرتبطة ارتباطا وثيقا باللحظة اللغوية الاجتماعية ، أي ان التركيب الهجين الروائي ليس ثنائي الصوت وثنائي النبرة فقط (كما في البلاغة) ، بل انه ثنائي اللغة أيضاً ، اذ ليس فيه وعيان فرديّان ، صوتان ، نبرتان فقط وإنما فيه أيضا وعيان لغويان اجتماعيان ، عصران لم يمتزجا هنا امتزاجاً لا واعيا في حقيقة الأمر (كما في التركيب الهجين العضوي) ، بل التقيا عن وعي على أرض القول والتحما في صراع (بل يمكننا حتّى القول إن التركيب الهجين لا ينطوي على وعيين فرديين ، صوتين ، نبرتين بقدر ما ينطوي على وعيين اجتماعيين ، على عصرين) .

ثم إنه لا تمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين وأساوبين وسماتهما فقط ، إنما يتم فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة في هذه الأشكال . بل نقول أكثر من ذلك وهو أنه لا يحدث في هذا التركيب مزج بين الأشكال بقدر ما يحدث تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فيها . وعليه فالتركيب الهجين الفني

المقصود تركيب هجين **معنوي** ، لكنه ليس معنويا مجرّدا ، منطقيا (كما في البلاغة) ، **بل معنوي اجتماعي مشخص** .

وفي التركيب الهجين العضوي التاريخي لا تمتزج لغتان وحسب ، وإنما نظرتان لغويتان اجتماعيتان (هما الأخريان عضويتان) ، لكنه هنا مزج هامد غامض ، وليس مقارنة ومواجهة واعية. إلا انه من الضروري الإشارة ، مع ذلك ، إلى ان هذا المزج الهامد والغامض لوجهات النظر اللغوية في التراكيب الهجينة العضوية واعد تاريخيا : اذ انه مشحون بنظرات جديدة إلى العالم ، « وبأشكال داخلية » ، جديدة من وعي العالم بالكلمة .

ان التركيب الهجين المعنوي المقصود حواري داخليا بالضرورة (بخلاف التركيب الهجين العضوي) . فوجهتا النظر هنا لا تمتزجان بل تتواجهان (تتقابلان) حواريا . وحوارية التركيب الهجين الروائي الداخلية هذه ، بوصفها حوار وجهات نظر لغوية اجتماعية ، لا يمكن بطبيعة الحال ان تتطور إلى حوار معنوي فردي مكتمل وواضح ، ذلك أنها تتصف بعفوية عضوية ولا مخرجية معينة .

وأخيراً يملك التركيب الهجين الثنائي الصوت المقصودُ الذي أشيعت فيه حوارية داخلية بنيةً نحوية خاصة جدا : اذ يندمج في نطاق القول الواحد فيه قولان محتملان وكأنهما ردّان في حوار محتمل . صحيح ان هذين الردين المحتملين لا يمكن أبداً أن يُفعّلا تفعيلاً كاملا وأن يسفرا عن قولين مكتملين ، لكن أشكالهما غير المطورة تطويرا كاملا ملموسةٌ بشكل واضح في التركيب النحوي للتركيب الهجين الثنائي الصوت . والقضية هنا ليست بطبيعة الحال قضية امتزاج أشكال نحوية

غير متجانسة تنتمي إلى نظم لغوية مختلفة (كما يمكن أن يحصل في التراكيب الهجينة العضوية) ، بل القضية بالضبط هي انصهار قولين في قول واحد . مثل هذا الانصهار ممكن في التراكيب الهجينة البلاغية الأحادية الصوت أيضاً (ولعله هنا أيضاً أشد وضوحا من الناحية النحوية). إلا ان ما يتصف به التركيب الهجين الروائي هو انصهار قولين مختلفين اجتماعيا في قول واحد . فالتركيب النحوي للتراكيب الهجينة المقصودة متناهب وممزّق بين إرادتين لغوتيين مفردّتين .

ونستطيع تلخيص صفات التركيب الهجين الروائي بالتالي : التركيب الهجين الروائي هو ، بخلاف المزج الغامض بين اللغات في الأقوال الحية المقولة باغة في طريقها إلى التكوّن تاريخيا (وأي قول حي بلغة حية يتصف ، في الواقع ، بقدر أو آخر من الهجانة) ، **نسق مزاوجة بين اللغات منظمٌ فنيا** ، نسق يرمي إلى إنارة لغة باغة وتشكيل صورة حية للغة باغة أخرى .

ان التهجين المقصود الموجَّه فنيا احدى أهم الوسائل في بناء صورة اللغة . ومن الضروري الإشارة إلى ان اللغة المنيرة (وهي عادة نظام اللغة الأدبية المعاصرة) تتشيؤ هي ذاتها إلى حد ما في عملية التهجين لتبلغ هي نفسها مستوى الصورة . وبقدر ما يزداد التهجين في الرواية اتساعا وعمقاً ، أي حين لا يقتصر التهجين على لغة واحدة بل يتعدى الى عدة لغات ، تزداد اللغة المصوِّرة والمنيرة نفسها تشيؤا وتتحول في النهاية إلى واحدة من صور لغات الرواية . والأمثلة الكلاسيكية على ذلك « دون كيخوت » ، الرواية الإنكليزية الفكاهية (فيدلينغ ، سموليت ، ستيرن) والرواية الفكاهية الرومنطيقية الألمانية (هيبل وجان بول) .

وفي هذه الحالات تتشيؤ عادةً عمليةُ كتابة الرواية ذاتُها وصورةُ الروائي (كما في « دون كيخوت جزئيا ، ثم عند ستيرن وهيبل وجان بول) .

وتختلف الإنارة الحوارية الداخلية للنظم اللغوية ككل عن التهجين بالمعنى الدقيق للكلمة . اذ لا يوجد في الإنارة المتبادلة مزج مباشر للغتين في نطاق القول الواحد ، بل ان اللغة الواحدة **تُفعّل** في القول إنما تعطى على **ضوء لغة أخرى** . وهذه اللغة الثانية لا تُفعَّل بل تبقى خارج القول .

والشكل الأكثر وضوحاً وتميزا لهذا النوع من الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات هو **الأسلبة** .

إن أي أسلبة حقيقية هي تصوير فني لأساوب لغوي غريب كما قلنا ، هي صورة فنية للغة غريبة . وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفرَّدين : الوعي المصوِّر (أي الوعي اللغوي المؤسلِب) ، والوعي المصوَّر ، المؤسلَب ، وتتميز الأسلبة عن الأساوب المباشر بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسلِب وجمهوره) ، الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأساوب المؤسلَب ، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين .

وهذا الوعي اللغوي الثاني للمؤسلِب ومعاصريه يعمل بمادة اللغة المؤسلَبة ؛ فالمؤسلِب لا يتكلم بصورة مباشرة في موضوع ما إلا بهذه اللغة المؤسلَبة الغريبة عنه . لكن هذه اللغة المؤسلَبة نفسها تُعرَض على ضوء الوعي اللغوي المعاصر للمؤسلِب . واللغة المعاصرة توفّر إضاءة معينة للغة المؤسلَبة : تبرز لحظات وتبقي في الظلّ لحظات أخرى ،

تسبغ نبرة خاصة على لحظاتها بوصفها لحظات لغة ،وتستثير أصداء (استجابات) معينة بين اللغة المؤسلَبة والوعي اللغوي المعاصر ، ونقول باختصار إنها تنشيء صورة حرّة للغة الغريبة لا تعبّر عن الإرادة المؤسلَبة وحسب وإنما عن الإرادة اللغوية والفنية المؤسلِبة أيضاً .

تلكم هي الأسلبة . والنمط الآخر الأقرب إليها من أنماط الإنارة المتبادلة هو **التنويع** . ففي الأسلبة لا يشتغل الوعي اللغوي للمؤسلِب إلا بمادة اللغة المؤسلَبة حصرا : فهو ينير هذه اللغة المؤسلَبة ويُدخل عليها اهتماماته اللغوية الغريبة ، لكنه لا يدخل عليها مادته اللغوية الغريبة المعاصرة . الأسلبة بما هي كذلك يجب أن تكون منسجمة حتّى النهاية . فاذا ما دخلتها مادة لغوية معاصرة (كلمة ، شكل ، عبارة الخ) فهذا عيب فيها وخطأ منها (خطأ قائم على مغالطة تاريخية ، أو تحديث مفرط) .

لكن هذا اللا إنسجام قد يكون مقصوداً ومنظّما : فالوعي اللغوي المؤسلِب قد لا ينير اللغة المؤسلَبة وحسب ، بل قد يتلقى هو نفسه الكلمة ويُدخل مادته موضوعاً أو لغةً في اللغة المؤسلَبة . وفي هذه الحالة لا نكون أمام أسلبة بل تنويع (كثيراً ما يتحول إلى تهجين) .

انالتنويع يدخل المادة اللغوية الغريبة في الموضوعات المعاصرة بحرية ، ويقرن العالم المؤسلَب بعالم الوعي المعاصر ، ويضع اللغة المؤسلَبة على محك الاختبار في مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه .

إن أهمية الأسلبة المباشرة في تاريخ الرواية عظيمة جداً كأهمية التنويع ، لا يفوقها في ذلك إلاّ **المحاكاة الساخرة** . لقد تعلم النثر بواسطة الأسلبات تصوير اللغات تصويرا فنيا — اللغات المكتملة بناء

وأساوبا في حقيقة الأمر (ولنقل مباشرة : الأساليب) وليس لغات التنوع الكلامي الحي الخامّ والموجودةّ بالقوة غالبا (أي اللغات التي هي في طور التكون وليس لها أساوبها بعد) . ان صورة اللغة التي تنشئها الأسلبة هي الأكثر استقرارا واكتمالا من الناحية الفنية وهي التي تتيح الحدّ الأقصى الممكن من الجماليــة (Esthétisme) بالنسبة إلى النثر الروائي . ولهذا كان أساتذة الأسلبة الكبار كميريميه وفرانس وهنري دي رينييه وغيرهم ممثلي الجمالية في الرواية (هذه الجمالية غير المتاحة إلا في حدود ضيقة بالنسبة إلى هذا الجنس) .

أما أهمية الأسلبة في عهود تشكل اتجاهات الجنس الروائي ومساراته الأسلوبية الأساسية فموضوع خاص سنتطرق إليه في الفصل الأخير ، التاريخي من هذه الدراسة .

وفي نمط آخر من أنماط الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات لا تكون مقاصدُ الكلمة المصوِّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوَّرة بل تقاومها ،فهي لا تصور العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصوَّرة بوصفها وجهة نظر مثمرة ، بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح . تكلم هي **أسلبة المحاكاة الساخرة** .

إلا ان أسلبة المحاكاة الساخرة هذه لا يمكنها أن تنشىء صورة اللغة والعالم المناسب لهذه اللغة إلا بشرط ألا تكون تهديما مجانيا وسطحيا للغة الغريبة كما في المحاكاة الساخرة البلاغية . فعلى المحاكاة الساخرة ، فيما لو أرادت أن تكون جوهرية ومثمرة ، أن تكون **أسلبة** محاكاة ساخرة بالضبط ، أي عليها ان تستعيد اللغةَ المحاكاة محاكاة ساخرة بوصفها كلا جوهريا يملك منطقه الداخلي ويكشف العالم الخاص المرتبط ارتباطا وثيقاً باللغة المحاكاة محاكاة ساخرة .

وتتوضح بين الأسلبة والمحاكاة الساخرة كما بين حدين أقصيين أشكال بالغة التنوع من الإنارة المتبادلة بين اللغات والتراكيب الهجينة المباشرة . هذه الأشكالُ تحكمها العلاقات المتبادلة البالغة التنوع بين اللغات والإرادات اللغوية والكلامية التي تلتقي في حدود القول الواحد . فالصراع الذي يدور داخل الكلمة ودرجةُ المقاومة التي تبديها الكلمة المحاكاة محاكاة ساخرة للكلمة المحاكية محاكاة ساخرة ، ودرجة اكتمال اللغات الاجتماعية المصوَّرة ودرجة تفريدها لدى تصويرها ، وأخيراً التنوع الكلامي المحيط الذي يكون دائماً بمثابة الخلفية والمرنان الذي يشيع الحوارية ، هي التي تخلق التنوع في طرق تصوير اللغة الغريبة .

ان التقابل الحواري بين اللغات الخالصة في الرواية هو ، بالإضافة إلى التهجين ، وسيلة جبارة في انشاء صور اللغات . ان التقابل الحواري **بين اللغات** (وليس بين المعاني في حدود اللغة الواحدة) هو الذي يرسم حدود اللغات ويخلق الاحساس بهذه الحدود ، ويجعلنا نلمس الأشكال اللدائنية للغات .

والحوار في الرواية ، بوصفه شكلا تأليفيًّا ، مرتبط هو نفسه ارتباطا وثيقا بحوار اللغات المتردّد في التراكيب الهجينة وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرواية . ولهذا فالحوار في الرواية حوار من نوع خاص . فهو ، قبل كل شيء ، لا يمكن أن يُستنفَد كما قلنا سابقاً في حوارات الشخوص العملية المتصلة بالموضوع (Sujet) ، بل إنه يزخر بتنوع لا متناه من المواجهات الحوارية العملية المتصلة بالموضوع التي لا تنتهي بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهي به إلى حلّ ، والتي تبدو وكأنها توضح فقط (بوصفها إحدى المواجهات الكثيرة

المحتملة والممكنة) هذا الحوار الصميمي الذي لا مخرج منه بين اللغات والذي تحكمه الصيرورة الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع . ان حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية في سكونية تعايشها وحسب ، وإنما هو أيضاً حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها وما لا زال يعيش وما يولد : التعايش والصيرورة يندمجان هنا في وحدة مشخصة لا تنفصل لتنوع متناقض ومتباين . في هذا الحوار تُستغرق الحوارات الروائية العملية المتصلة بالموضوع (Sujet) ، ومنه أي من حوار اللغات هذا تستمدُّ لا مخرجيتها ومبتورية قولها والتباسيتها وعيانيتها الحياتية « وطبيعيتها » ، أي كلّ ما يميزها تمييزا حادا عن الحوارات الدرامية الخالصة .

واللغاتُ الخالصة في الرواية المتبدّيةُ في حوارات شخوص الرواية ومونولوجاتها مسخرة لنفس الغرض الذي هو إنشاء صورة اللغة .

وموضوع (Sujet)[7] الرواية نفسه مسخر لهذا الغرض أي للربط بين اللغات ولكشف إحداها الأخرى : وعلى هذا الموضوع تنظيم الكشف عن اللغات والإيديولوجيات الإجتماعية وعرضها واختبارها : اختبار الكلمة ، النظرة إلى العالم ، التصرف المعالل ايديولوجيا أو تبيان حياة العوالم والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (الروايات الوصفية والمعيشية والجغرافية) أو عوالم العصر الإيديولوجية الإجتماعية (رواية المذكرات ، الرواية التاريخية على أنواعها) ، أو الأعمار والأجيال في علاقتها بالحقب والعوالم الإيديولوجية الإجتماعية (رواية التربية والصيرورة) . ونقول باختصار ان موضوع (Sujet)

الرواية يسخر لمهمة تصوير الناس المتكلمين وعوالمهم الإيديولوجية .
في الرواية يتم التعرف على لغتنا في لغة الغير ، وعلى أفقنا في أفق الغير .
وفيه تتم ترجمة لغة الغير ترجمة ايديولوجية ، وتجاوز الغرابة التي ليست
سوى غرابة عارضة ، خارجية ، وهمية . ان ما يميز الرواية التاريخية
هو التحديث الإيجابي ، هو محو الحدود بين الأزمنة ، والتعرف على الحقيقي
الخالد في الماضي . ان إنشاء صور اللغات هو المهمة الأسلوبية الأولى
للجنس الروائي .

إن أي رواية هي بكليتها **تركيب هجين** من وجهة نظر اللغة والوعي
اللغوين المتجسدين فيها . لكننا نعود فنؤكد مرة أخرى القول إنه تركيب
هجين مقصود وواع ومنظّم فنيا ، وليس خاطا آليا وعشوائيا للغات
(وبدقة أكبر لعناصر لغات) . **والصورة الفنية للغة** هي غاية التهجين
الروائي المقصود .

ولهذا السبب نرى الروائي لا يسعى إطلاقا إلى استعادة تجريبية اللغات
التي يدخلها استعادة لسانية (لهجوية) دقيقة وتامة ، بل يسعى فقط إلى
التماسك الفني لصور هذه اللغات .

التركيب الهجين الفني يتطلب جهدا هائلا : فهو مؤسلَب كله
ومدروس وموزون ومغرَّب . وهو يختلف بهذا اختلافا جذريا عما
نجده عند الناثر المتوسط من خلط طائش وأهوج وغير منسق بين اللغات
كثيراً ما يقترب من الجهل المطبق بها . ففي تراكيب هجينة كهذه لا
توجد مزاوجة بين النظم المتماسكة للغة ، إنما هناك مجرد خلط بين
عناصر لغات . إنه ليس توزيعا اوركستراليا بواسطة التنوع الكلامي ،

إنما هو ، في معظم الحالات ، مجرّد لغة المؤلّف المباشرة غير الخالصة وغير المشغولة .

ان الرواية لا تعفينا من ضرورة المعرفة العميقة والدقيقة باللغة الأدبية ، بل إنها تتطلب فوق ذلك معرفة بلغات التنوع الكلامي . الرواية تتطلب توسيع الأفق اللغوي وتعميقه وإحكام إدراكنا للتباينات اللغوية الاجتماعية .

* * *

الفصل الخامس

خطابان اسلوبيان في الرواية الأوروبية

الرواية تعبير عن وعي لغوي غاليليئي يرفض مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة ، أي يرفض اعتبار لغته المركز الكلمي المعنوي الوحيد للعالم الايديولوجي ويدرك في الوقت نفسه تعددية اللغات القومية ولاسيما اللغات الاجتماعية التي يمكنها أن تكون بقدر واحد « لغات الحقيقة » ، لكنها في الوقت نفسه وبقدر واحد أيضاً لغات نسبية ، شيئية ومحدودة لمجموعات بشرية ومهن كما إنها لغات الحياة اليومية . الرواية تفترض لا مركزة معنوية كلمية للعالم الايديولوجي ونوعاً من التشرد اللغوي للوعي الأدبي الذي فقد الوسط اللغوي الواحد الذي لا يقبل الجدل للتفكير الايديولوجي ووجد نفسه وسط لغات اجتماعية في حدود اللغة الواحدة ، ووسط لغات قومية في حدود ثقافة واحدة (الهيلينية ، المسيحية ، البروتستنتية) وعالم سياسي ثقافي واحد (الدول الهيلينية ، الامبراطورية الرومانية وما إلى ذلك) .

ان الأمر يتصل هنا بانقلاب هام جداً ، بل جذري ، في الحقيقية ، في مصائر الكلمة الانسانية : إنه تحرّر المقاصد المعنوية الثقافية والتعبيرية

تحرراً جوهرياً من سلطة اللغة الواحدة والوحيدة وبالتالي إنه فقدان الاحساس باللغة بوصفها اسطورة ، شكلاً مطلقاً للتفكير . ولأجل هذا لا يكفينا اكتشاف التعدّد اللغوي للعالم الثقافي والتعدّد الكلامي للغة القومية الخاصة وحدها ، بل من الضرورة الكشف عن جوهرية هذه الحقيقة الواقعة وعن كل النتائج المترتبة عليها ، الأمر الذي لا يمكن تحقيقه إلاّ في ظلّ ظروف تاريخية اجتماعية معينة .

ولكي يصبح اللعب العميق فنيا باللغات الاجتماعية ممكناً ، من الضروري إحداث تغيير جذري بالإحساس بالكلمة على المستوى الأدبي العام واللغوي . من الضروري أن نألف الكلمة بوصفها ظاهرة شيئية ، مميّزة ، وفي الوقت نفسه ظاهرة قصدية (تحمل قصدا ما) ،من الضروري أن نتعلم الاحساس « بالشكل الداخلي » في اللغة الغريبة (الشكل بالمعنى الذي قصده همبولدت) ، « وبالشكل الداخلي » للغتنا بوصفه شكلاً غريباً ، علينا أن نتعلم الإحساس ليس فقط بشيئية الأفعال والحركات وبعض الكلمات والتعابير ونمطيتها وخصوصيتها ، وإنما أيضاً بشيئية وجهات النظر والنظرة إلى العالم والإحساس بهذا العالم ونمطيتها وخصوصيتها المتحدة عضوياً باللغة التي تعبر عنها . وهذا أمر لا يستطيع بلوغه الا وعي مشارك مشاركة عضوية في العالم الكلي للغات المنيرة إحداها الأخرى . ومن أجل هذا يجب أن يكون هناك تقاطع جوهري بين اللغات في وعي واحد متصل اتصالاً متساوياً بهذه اللغات العديدة .

إن لا مركزة العالم الايديولوجي الكلمي التي تعبّر عن نفسها في الرواية تفترض جماعة اجتماعية متمايزة تمايزاً جوهرياً تكون في حالة تفاعل متوتر وجوهري مع جماعات اجتماعية أخرى . ان الفئة أو الطائفة أو الطبقة المنغلقة على نفسها في نواتها الواحدة داخلياً والثابتة

لا يمكن أن تكون أرضاً خصبة لتطوّر الرواية إن لم يدركها الانحلال أو إن لم تخرج عن توازنها الداخلي واكتفائها بذاتها : اذ ان الوعي اللغوي الأدبي يمكنه من علياء لغته الواحدة المتسلطة التي لا يرقى اليها الشك تجاهل واقع التعددين الكلامي واللغوي هنا بهدوء . ذلك أن التنوع الكلامي المصطخب وراء حدود هذا العالم الثقافي المنغلق ، ذي اللغة الأدبية لا يمكنه أن يبعث إلى الأجناس الدنيا إلاّ صوراً كلامية شيئية خالصة وفاقدة لأي قصد ، كلمات — أشياء محرومة من الامكانات النثرية الروائية . أما المطلوب واللازم فهو أن يجتاح التنوع الكلامي الوعي الثقافي ولغته وينفذ إلى نواته ويشيع النسبية في النظام اللغوي الأساسي للايديولوجيا والأدب ويحرمه من يقينيته الساذجة .

لكن هذا أيضاً قليل . فحتى الجماعة التي يمزقها الصراع الاجتماعي لا تشكل أرضية اجتماعية كافية لإشاعة نسبية عميقة في الوعي اللغوي الأدبي وإعادة تشكيله على نمط نثري جديد فيما لو بقيت هذه الجماعة منغلقة ومنعزلة . ان التناقض الداخلي للهجة الأدبية وبحوارها الخارج عن الأدب أي لكل القوام اللهجوي للغة قومية ما يجب أن يحس بأنه مغمور ببحر التنوع الكلامي ، إنما ببحر التنوع الكلامي الجوهري المتكشف بملء قصديته ونظمه الاسطورية والدينية والسياسية الاجتماعية والأدبية وغيرها من النظم الايديولوجية الثقافية .وحتى إن لم ينفذ هذا التنوع اللغوي الواقع خارج القومية إلى نظام اللغة الأدبية والأجناس النثرية (مثلما تنفذ اللهجات الخارجة عن الأدب للغة الأدبية إلى هذا النظام) فان هذا التنوع اللغوي الخارجي يعزّز ويعمق التناقض الداخلي للغة الأدبيـــة ذاتها ويضعف سلطة الموروث الاسطوري والتقاليـد التي

لا زالت تكبل الوعي اللغوي ، ويفكك نظام الاسطورة القومية الملتحمة عضوياً باللغة ، وبالذات يقوّض تقويضاً تاماً الاحساس الاسطوري والسحري باللغة وبالكلمة . ان التواصل الجوهري بالثقافات واللغات الغريبة (وإحداها تستحيل بدون الأخرى) يؤدي حتماً إلى الفصل بين المقاصد واللغة ، بين الفكر واللغة ، بين التعبير واللغة .

إننا نتكلم عن الفصل بمعنى تحطيم ذلك التلاحم المطلق بين المعنى الايديولوجي واللغة الذي يحكم التفكير الاسطوري والسحري. ان التلاحم المطلق بين الكلمة والمعنى الايديولوجي المشخص هو دون شك إحدى الخصائص الجوهرية المكوِّنة للاسطورة والمحدّدة لتطور الصور الاسطورية من جهة وللاحساس الخصوصي بالأشكال اللغوية والمعاني والتراكيب الاسلوبية من جهة أخرى . ان التفكير الاسطوري هو في قبضة لغته التي توجِد من ذاتها واقعاً اسطورياً وتقدم علاقاتها وعلاقاتها المتبادلة اللغوية على أنها العلاقات والعلاقات المتبادلة بين لحظات الواقع نفسه (تحوّل المقولات والارتباطات السببية اللغوية إلى مقولات عن أنساب الآلهة ونشوء الكون) ، لكن اللغة بدورها هي في قبضة صور التفكير الاسطوري التي تكبل حركتها القصدية بعرقلتها اكتساب المقولات اللغوية شمولية ومرونة وشكلية أنقى (نتيجة التحامها بالعلاقات الشيئية المشخصة) وتحدّ من الامكانات التعبيرية للكلمة (١).

---

(١) لامجال هنا للتطرق إلى جوهر مسألة العلاقة المتبادلة بين اللغة والأسطورة . إلا اننا نقول ان هذه المسألة لم تعالج حتى وقت قريب في الأدبيات المختصة إلا على المستوى السيكولوجي مع التركيز على الفولكلور وبمعزل عن المسائل المشخصة لتاريخ الوعي اللغوي (شتينتال ، لتساروس ، فوندت وغيرهم) . أما عندنا فقد طرح بوتيبنيا وفيسيلوفسكي هذه المسائل في علاقتها الجوهرية هذه .

إن هـــذه السلطة الكاملة التي للاسطورة على اللغـــة وللغة على إدراك الواقع وعقله هي من الماضي ما قبل التاريخي للوعي اللغوي(١) وبالتالي من ماضيه الافتراضي حتماً . ولكن حتى هناك ، حيث سقطت السلطة المطلقة هذه منذ أمد طويل– وقد كان هذا في العهود التاريخية للوعي اللغوي – لا زال الإحساس الاسطوري بسلطة اللغة وعفويةُ وهبها كل معناها وكل تعبيريتها لوحدتها التي لا يرقى اليها الشك قويين بما فيه الكفاية في كل الأجناس الايديولوجية الرفيعة بحيث لايمكننا استبعاد امكانية استخدام التباين اللغوي في أشكال الأدب الكبرى استخداماً جوهريا من الناحية الفنية . فمقاومة اللغة المعيارية الواحدة المعزّزة بوحدة الاسطورة القومية التي لما تتزعزع لا زالت أقوى من أن يسطيع التنوع الكلامي إشاعة النسبية في الوعي اللغوي الأدبي ولا مركزته . ولن تحدث هذه اللامركزة الايديولوجية الكلمية إلا حين تفقد الثقافة القومية انغلاقها واكتفاءها بذاتها ، إلا حين ترى إلى نفسها على أنها واحدة من ثقافات ولغات أخرى . وهذا بالضبط هو الذي سيقوّض جذور الاحساس الاسطوري باللغة القائم على اساس الانصهار المطلق بين المعنى الايديولوجي واللغة ، وهو الذي سيخلق الاحساس الحاد بحدود اللغة ، حدودها الاجتماعية والقومية والمعنوية ، فتتكشف اللغة في كل خصوصيتها الانسانية وتأخذ وجوه المتكلمين وصورهم المتميزة قومياً والنمطية اجتماعياً تتلامح من خلال كلماتها وأشكالها وأساليبها ، ومن خلال كل طبقات اللغة دون استثناء بما في ذلك أشد طبقاتها قصدية ،

(١) لأول مرة يبدأ هذا المجال الافتراضي في أن يصبح في متناول العلم وذلك في علم « المعاني القديمة » الذي يحاول علماء اليافثيات إنشاءه .

أي لغات الأجناس الأيديولوجية الرفيعة . وبذلك تصبح اللغة نفسها(وعلى وجه أدق : تصبح اللغات) صورة مكتملة فنياً لإحساس بالعالم ونظرة إليه مميزين إنسانياً ، وتتحول اللغة من كونها التجسيد الوحيد غير المنازع للمعنى وللحقيقة إلى واحد من جملة افتراضات ممكنة للمعنى .

ويحدث شيء مشابه تماماً لما تقدم حيثما تكون اللغة الأدبية الواحدة والوحيدة لغة غريبة ، اذ من الضروري أن يحدث انحلالُ السلطة الدينية والسياسية والايديولوجية المرتبطة بهذه اللغة وسقوطُها . وخلال عملية الانحلال هذه يأخذ الوعي اللغوي النثري الفني اللاممركَز المستند إلى التنوع الكلامي الاجتماعي للغات القومية المحكية في النضوج .

هكذا ظهرت بوادر النثر الروائي في عالم العصور الهيلينية المتعدد اللغات وأنماط الكلام وفي الامبراطورية الرومانية خلال عملية انحلال وسقوط المركزة الأيديولوجية الكلامية الكنسية في العصور الوسطى. وهكذا الأمر في عصرنا الحديث حيث ازدهار الرواية مرتبط دائماً بانحلال النظم الايديولوجية الكلمية الثابتة ومرتبط في الوقت نفسه وعلى نحو مقابل بتعزيز التباين الكلامي اللغوي وقصديته داخل اللهجة الأدبية نفسها وخارجها على حدّ سواء .

إن مسألة النثر الروائي القديم (اليوناني واللاتيني) مسألة معقدة جداً. وبدايات النثر الثنائي الصوت والثنائي اللغة الحقيقي هنا لم تكن تستوفي دائماً شروط الرواية بوصفها تشكيلاً تأليفياً وثيماوياً (Thematiqne) بل إنها ازدهرت في المقام الأول في أشكال أجناس أخرى : في القصص

الواقعية والأهاجي (١) وبعض أشكال السيرة والسيرة الذاتية (٢) وفي بعض الأجناس البلاغية الخاصة (كما في الدياتريب (٣) — diatribe مثلاً) وفي الأجناس التاريخية وأخيراً في جنس المراسلات (٤) . ففي كل مكان هنا بدايات توزيع أوركسترالي نثري روائي حقيقي للمعنى عن طريق التنوع الكلامي . وعلى هذا المستوى النثري الحقيقي الثنائي الصوت بني النصان المختلفان اللذان وصلا الينا لرواية « الحمار » (النص المنسوب خطأ إلى لوقيانوس ونص أبوليبنيوس) وروايةُ بترونيوس .

---

(١) نعرف جميعاً إثارة هوراس الفكاهية « لأناه » في أهاجيه . وهذا التركيز الفكاهي على «الأنا» في الأهاجي يتضمن دائماً عناصر أسلبة عن طريق المحاكاة الساخرة للمقاربات المألوفة ووجهات النظر الغريبة والآراء الشائعة . وتعتبر أهاجي مارك فارون أقرب من أهاجي هوراس إلى التوزيع الاوركسترالي الروائي للمعنى . كما يمكننا الحكم من المقاطع التي وصلت الينا على وجود أسلبة عن طريق المحاكاة الساخرة للكلام العلمي والكلام الأخلاقي الوعظي .

(٢) عناصر التوزيع الأوركسترالي بواسطة التنوع الكلامي وبدايات الاسلوب النثري الحقيقي في « تقريظ»سقراط مثلا . ويمكن القول عامة ان صورة سقراط وخطاباته تحمل عند أفلاطون طابعاً نثرياً حقيقياً . إلا أن الأهم منها هي أشكال السيرة الذاتية الهيلينية المتأخرة والمسيحية التي تقرن قصة الاهتداء ذات الطابع الاعترافي بعناصر رواية المغامرة ووصف الأخلاق والعادات ، وهي كتب لم تصلنا عنها إلا معلومات متفرقة أما الكتب ذاتها فقد اندثرت (ومنها كتب ديون خريزوستوم ويوستينوس (الشهيد)وكبريانوس ومايسمى سلسلة الحكايات عن كليمنتينوس) .وأخيراً سنجد العناصر نفسها عند بويسيوس.

(٣) ينطوي الدياتريب من بين كل الأشكال البلاغية للهيلينية على أكبر قدر من الامكانات النثرية والروائية : فهو يسمح بوجود بل يقضي بوجود تنوع في طرق الكلام وتصوير اكتسب صفة الدرامية والمحاكاة الساخرة لوجهات النظر الغريبة كما يسمح بالمزج بين الشعر والنثر الخ . راجع علاقة الأشكال البلاغية بالرواية في موضع لاحق من هذا الفصل .

(٤) حسبنا ذكر رسائل شيشرون إلى أتيكوس .

وهكذا تشكلت في تربة العالم القديم (اليوناني واللاتيني) أهم عناصر الرواية الثنائية الصوت والثنائية اللغة التي أثرت تأثيراً هائلاً في أهم أنواع الجنس الروائي في العصور الوسطى وفي عصرنا الحديث : في رواية الاختبار (في فرعها السنكساري (*) الاعترافي الإشكالي المغامراتي إلى دوستويفسكي فأيامنا هذه) ، وفي رواية الاختبار والصيرورة ولاسيما في فرعها السيري الذاتي ، وفي الرواية الحياتية الهجائية وغيرها ، أي بالضبط في تلك الأنواع من الجنس الروائي التي تُدخل التنوع الكلامي المكتسب صفة حوارية إدخالاً مباشراً في قوامها ، وتحديداً التنوع الكلامي العائد للأجناس الدنيا والتنوع الكلامي الحياتي . إلا أن هذه العناصر المتناثرة في أجناس متعدّدة لم تنصب في الأدب القديم وتندمج في مجرى الرواية الدافق الواحد ، بل شكلت فقط نماذج متفرقة غير معقدة لهذا الخط الاسلوبي في الرواية (أبوليوس وبترونيوس) .

وتنتمي الروايات المسماة « الروايات السفسطائية » (١) إلى خط اسلوبي مختلف تماماً . اذ تتصف هذه الروايات بأسلبة مركزة ومتماسكة للمادة كلها ، أي بالتماسك الأحادي الصوت الخالص (المونولوجي) للأسلوب (المؤمثل أمثلة تجريدية) إلا أن الروايات السفسطائية بالذات هي التي عبّرت أكمل تعبير على الأرجح ، تأليفيا وثيماوياً ،عن طبيعة الجنس الروائي في الأدب القديم . فهي التي أثرت التأثير الهائل في تطور

(*) السنكسار هو سير القديسين .

(١) راجع : ب . غريفتسوف . نظرية الرواية (موسكو ، ١٩٢٧) وكذلك مقدمة أ . بولديريوف لترجمة رواية أخيل تاتيوس « لوسيب وكليتوفونت (دار نشر « الأدب العالمي » ، موسكو ، ١٩٢٥) ؛ فقد ألقي الضوء في هذه المقالة على موضوعة الرواية السفسطائية .

الأنواع الرفيعة للرواية الأوروبية حتى القرن التاسع عشر تقريباً : في رواية القرون الوسطى وفي الرواية الغرامية المتأنقة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر («أماديس » وعلى الأخص في الرواية الرعوية) ، وفي رواية الباروكو وأخيراً حتى في رواية المنوّرين (فولتير على سبيل المثال) وهي التي حدّدت إلى درجة كبيرة تلك التصورات النظرية عن الجنس الروائي ومستلزماته التي ظلت سائدة حتى نهاية القرن الثامن عشر (١) .

ان الاسلبة المؤمثلة المجرّدة التي تتصف بها الرواية السفسطائية تفسح المجال مع هذا لوجود تنوع معين في الطرق الاسلوبية ، وهو أمر لا مفر منه مع وجود تنوع في تلك الأجزاء والأجناس المكوّنة والمستقلة نسبياً التي تندرج في قوام الرواية بمثل هذه الوفرة: حديثُ المؤلّف، حديث الشخوص والشهود ، وصفُ البلد والطبيعة والمدن والمعالم والاعمال الفنية وهو وصف ينزع إلى الاكتمال وإلى قيمة خاصة معينة، وكذلك المحاكماتُ التي تسعى بدورها إلى استنفاد موضوعاتها العلمية أو الفلسفية أو الأخلاقية استنفاداً كاملاً ، والأقوالُ المأثورة والقصص المدخيلة (الاستطرادية) والكلام البلاغي الذي يعود إلى أشكال بلاغية مختلفة ، والرسائل والحوار المتطوّر . صحيح ان درجة الاستقلالية الأسلوبية لهذه الأجزاء تتفاوت تفاوتاً حاداً ودرجة الاستقلالية المكوّنة لهذه الأجزاء واكتمالها جنساً ، لكن الشيء الرئيسي هنا هو أن هذه الأجزاء كلها ، على ما يبدو ، على درجة واحدة من القصدية ودرجة واحدة من

(١) عبر عن هذه التصورات في أول وأرصن بحث خاص في الرواية ظهر في كتاب إيوي عام ١٦٧٠ . ولم يظهر بديل واستمرار لهذا الكتاب في مجال قضايا الرواية القديمة إلا في أعمال . رودي أي بعد قرنين (عام ١٨٧٧).

الاصطلاحية ، ومن مستوى معنوي كلمي واحد ، وتعبر بقدر واحد وبشكل مباشر عن مقاصد المؤلِّف .

إلا أن هذه الاصطلاحية ذاتها والتماسك الحدّي (المجرّد) لهذه الأسلبة هما بذاتهما من نوعية خاصة . فنحن لا نقع وراءهما على أي نظام أيديولوجي واحد ، جوهري وثابت : نظام ديني أو سياسي اجتماعي أو فلسفي الخ. ان الرواية السفسطائية (ككل بلاغية « السفسطة الثانية ») لا ممركزة أيديولوجيا بشكل مطلق . ان وحدة الاسلوب هنا متروكة وشأنها ، لا تتجذر في شيء ولا توطدها وحدة العالم الايديولوجي الثقافي؛ وحدة هذا الاسلوب خارجية (تقع بعيداً عن المركز) ،لفظية. ان تجريدية هذه الأسلبة ذاتها وغربتها عما حولها دليل على وجود ذلك البحر من التنوع الكلامي الجوهري الذي خرجتْ منه الوحدة الكلامية لهذه المؤلفات ، وخرجت منه دون أن تتجاوزه عن طريق استنفاده في موضوعها (كمـــا في الشعر الحقيقي) . لكننا لا نعرف مع الأسف إلى أي حد كان مقدراً لهذا الاسلوب أن يُدرك على خلفية هذا التنوع الكلامي ، ونحن لا نستبعد إطلاقاً امكانية التناسب الحواري لبعض لحظاته مع لغات التنوع الكلامي الموجودة آنذاك . فنحن لا نعرف مثلاً ما هي الوظائف التي تؤديها تلك الإشارات الغامضة العديدة جداً والمتنوعة جداً التي تحفل بها هذه الروايات : أهي وظيفة قصدية مباشرة كما في الإشارة الشعرية أم وظيفة أخرى ، نثرية ،أي لعلّ هذه الإشارات هي تشكيلات ثنائية الصوت . هل المحاكمات والأقوال المأثورة هي قصدية مباشرة ، ممتلئة المعنى ؟ أولا تكون تحمل في أحيان كثيرة طابعاً ساخراً أو طابعاً محاكاتيا ساخراً مباشراً ؟ ان موقعها من حيث التأليف يجعلنا

نفترض ذلك في العديد من الحالات . فحيثما تؤدي المحاكمات الطويلة والمجرّدة وظيفة إعاقية وتقطع مجرى القصة في احدى لحظاتهاوأكثرها توتراً ، نرى أن ورودها غير المناسب هذا يلقي بحد ذاته ظلاً شيئيا عليها ويحملنا على الاشتباه بوجوداً سلبة محاكاة ساخرة (خصوصاً حيثما تتوالى هذه المحاكمات الرصينة المطوّلة تحذلقاً بمناسبة عارضة مقصودة(١).

من الصعب علينا جداً بشكل عام اكتشاف المحاكاة الساخرة ، إن لم تكن فجّة (أي بالتحديد حين تكون نثرية فنية) ، ما لم نعرف خلفيتها الكلمية الغريبة ،ما لم نعرف سياقها الثاني . وفي الأدب العالمي ، على ما نرجّح ، الكثير من تلك المؤلفات التي لا يساورنا الآن حتى مجرّد الشك في طابعها المحاكاتي الساخر . ففي الأدب العالمي على الأرجح القليل القليل من الكلمات المقولة دون قيد أو شرط والوحيدة الصوت بشكل خالص . لكننا ننظر إلى الأدب العالمي من جزيرة ثقافية كلمية وحيدة النغمة ووحيدة الصوت صغيرة ومحدودة جداً في المكان وفي الزمان. فهناك كما سنرى فيما بعد أنماط وأنواع من الكلمة الثنائية الصوت التي تفقد ثنائية صوتها بسهولة كبيرة لدى متلقيها ، والتي لا تفقد تماماً معناها الفني لدى إعادة تنبيرها تنبيراً أحادي الصوت مباشراً (وهذه تندمج مع كتلة كلمات المؤلّف المباشرة) .

ان وجود أسلبة محاكاة ساخرة وغيرها من أنواع الكلمة الثنائية الصوت في الرواية السفسطائية أمر لاشك فيه (٢) ، إنما يصعب القول

---

(١) قارن الشكل الحدي لهذه الطريقة عند ستيرن والذبذبات المختلفة في درجات المحاكاة الساخرة عند جان بول .

(٢) وهكذا ينوه بولديريف في المقالة المشار اليها باستخدام أخيل تاتيوس لموضوع حلم التنبؤات التقليدي استخدام محاكاة ساخرة . كما يعتبران رواية تاتيوس تبتعد عن النمط التقليدي باتجاه رواية الأخلاق والعادات الهزلية.

ما هو وزنها النوعي فيها . إن تلك الخلفية الكامية المعنوية للتنوع الكلامي التي كانت هذه الروايات تتردد عليها وترتبط بها حوارياً قد اندثرت إلى درجة كبيرة بالنسبة الينا . ولعلّ تلك الأسلبة المباشرة والمجرّدة التي تبدو لنا في هذه الروايات على هذا القدر الكبير من الرتابة والتسطّح ، كانت تبدو لهم على خلفية التنوع الكلامي في عصرهم أوفر حيوية وتنوعا ، لأنها كانت تباشر لعبا ثنائي الصوت مع لحظات هذا التنوع الكلامي وتتجاوب معها حوارياً .

بالرواية السفسطائية يبدأ **الخط الاسلوبي الأول** (كما نسميه اصطلاحاً) **للرواية الأوروبية** . وهذا الخط الأول وجد في الرواية السفسطائية تعبيراً مكتملاً ومايثاً إلى حدّ كاف حكم ، كما قلنا ، كل التاريخ اللاحق لهذا الخط ، وذلك بخلاف الخط الثاني الذي كان في طور التشكل في أجناس متعدّدة جداً من أجناس الأدب القديم ولما يتمظهر في نمط روائي مكتمل (وليس بوسعنا أن نعدّ الرواية الأبوليبوسية أو البترونيوسية النمط المكتمل لهذا الخط الثاني).إن خصيصة الخط الأول (السفسطائي) الأساسية هي أحادية اللغة وأحادية الاسلوب (المتماسكتان بدرجة متفاوته من القوة) ؛ التنوع الكلامي يبقى هنا خارج الرواية ، لكنه يحكمها بوصفه الخلفية المشيعة للحوارية التي ترتبط بها لغةُ الرواية وعالمها (الرواية) محاجياً وتقريظيا .

وسنلاحظ في التاريخ اللاحق للرواية الأوروبية نفس هذين الخطين في تطورها الاسلوبي . فالخط الثاني الذي ينتمي إليه أعظم ممثلي الجنس الروائي (بمختلف فروعه وببعض أعماله المتفرقة) يدرج التنوع الكلامي في صلب الرواية موزعا به معناه توزيعاً أوركستراليا ومتخلياً

في أحيان كثيرة عن كلمة المؤلف المباشرة والخالصة . أما الخط الأول الذي تأثر أكثر من غيره بالرواية السفسطائية فيدع (أساساً) التنوع الكلامي خارج ذاته ، أي خارج لغة الرواية . وهذه اللغة مؤسلبة بخصوصية ، أي مؤسلَبَة أسلبة روائية . إلا انها معدّة كما قلنا لإدراكها على خلفية التنوع الكلامي بالذات ، الذي تترابط حوارياً مع لحظات مختلفة منه . ان الأسلبة المؤمثِلة المجردة لمثل هذه الروايات لا تتحدد بالتالي بموضوعها وبعبارة المؤلِّف المباشرة وحسب (كما في الكلمة الشعرية الخالصة) ، وإنما بالكلمة الغريبة ، بالتنوع الكلامي أيضاً . وهذه الأسلبة تتضمن التفاتة (استراق نظر) إلى اللغات الغريبة ، الى وجهات نظر وآفاق معنوية — موضوعية أخرى . وهذا هو احد الفروق الجوهرية جداً التي تميز الأسلبة الروائية عن الشعرية.

ويتفرّع الخط الأسلوبي الثاني للرواية بدوره مثله مثل الخط الأول إلى مجموعة من التنويعات الاسلوبية الأصيلة المتفردة . وأخيراً يتصالب هذان الخطان ويتداخلان بأشكال متنوعة ، اي ان اسلبة المادة تقترن بتوزيعها (المادة) توزيعاً اوركستراليا كلامياً متنوعاً .

والآن بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية الشعرية (١).

كان الوعي اللغوي الأدبي (وبشكل أوسع الوعي اللغوي الايديولوجي) لمبدعي هذه الروايات والمستمعين اليها معقدا : فمن جهة كان هذا الوعي ممركزاً من الناحية الايديولوجية الاجتماعية لتكوّنه في تربة طبقية فئوية صلبة وثابتة ، يكاد يكون طائفياً من حيث انغلاقه

---

(١) المكتوبة شعرا .

الاجتماعي الواثق واكتفاؤه بذاته . لكن هذا الوعي لم يكن يملك في الوقت نفسه لغة واحدة ملتحمة عضوياً بالعالم الايديولوجي الثقافي الواحد للاسطورة والموروث والمعتقدات والتقاليد والنظم الايديولوجية . فكان لا مركزاً بعمق من الناحية اللغوية الثقافية ، بل أممياً إلى درجة كبيرة وكان العنصر المكون لهذا الوعي اللغوي الأدبي قبل أي شي آخر هو القطيعة بين اللغة والمادة (materiau)من ناحية وبين المادة والواقع المعاصر من ناحية أخرى . لقد عاش هذا الوعي في عالم لغات غريبة وثقافات غريبة. ولقد تكون الوعي اللغوي الأدبي لمبدعي رواية الفروسية الشعرية والمستمعين اليها في مجرى عملية معالجة هذه اللغات والثقافات ومماثلتها وإخضاعها لوحدة الافق الطبقي الفئوي ومثله العليا ، وفي مجرى عملية مواجهة ذاته بالتنوع الكلامي للاوساط الشعبية الدنيا المحيط به . كان يتعامل دائماً مع كلمة غريبة وعالم غريب : فالأدب اليوناني واللاتيني القديم ، والأساطير المسيحية الأولى ، والقصص البريتوني السيلتي (ولكن ليس القصص الملحمي الشعبي الوطني الذي بلغ ورواية الفروسية أوج ازدهارهما في تلك الفترة ، وكان ازدهاره (هذا القصص) متوازناً مع ازدهارها إنما مستقلا عنها ودون أي تأثير فيها) ـ هذا كله كان المادة المتباينة نوعاً ولغة (اللغة اللاتينية واللغات القومية) التي تجسدت فيها وحدة الوعي الطبقي الفئوي لرواية الفروسية مزيلةً عن هذة المادة غربتها . النقل (الترجمة) والمعالجة وإعادة التفسير والفهم وتغيير مواقع النبرة ـ أي التوجه المتبادل المتعدد المستويات مع الكلمة الغريبة والقصد الغريب ـ تلكم هي عملية تشكل الوعي الأدبي الذي أبدع رواية الفروسية. قد لا تكون كل مراحل عملية التوجيه المتبادل هذه مع الكلمة الغريبة من صنع وعي فردي لهذا أو ذاك من مبدعي رواية الفروسية ، إلا أن

هذه العملية جرت في الوعي اللغوي الأدبي للعصر وحكمت إبداع أفراد معينين . فالمادة واللغة لم تكونا معطيتين في وحدة مطلقة (كما بالنسبة إلى مبدعي القصص الملحمي) بل كانتا على قطيعة وتفرّق ، وكان عليهما أن تبحث إحداهما عن الأخرى .

وهذا هو الذي يحدّد أصالة اسلوب رواية الفروسية . فلا وجود في هذه الرواية لذرّة من السذاجة اللغوية والكلامية . وهي (إن وجدت فيها عموماً) يجب عزوها إلى الوحدة الفئوية الثابتة التي لم تتفكك بعد . وقد استطاعت هذه الوحدة التغلغل في كل عناصر المادة الغريبة ، واستطاعت إعادة تشكيلها و تنبيرها بحيث يبدو لنا عالم هذه الروايات عالماً واحداً من الناحية الملحمية . إن رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية تقع في حقيقة الأمر على تخوم الملحمة والرواية ، لكنها تتخطّى ، مع هذا ، هذه التخوم باتجاه الرواية بشكل واضح . فأعمق نماذج هذا الجنس وأكملها كـ « بارتسيفال» وولغرام هي روايات حقيقية بالفعل. فرواية بارتسيفال هذه لا يمكن بأي حال من الأحوال نسبتها إلى الخط الاسلوبي الأول الخالص للرواية . ان هذه الرواية هي أول رواية ألمانية ذات ثنائية صوتية عميقة وجوهرية استطاعت أن تقرن مطلقية مقاصدها بمراعاة دقيقة وحكيمة للمسافات بالنسبة إلى اللغة ، وبشيئية هذه اللغة المبعّدة قليلاً عن شفتي المؤلف بابتسامة سخرية طفيفة (١) ونسبيتها الرقيقة .

(١) بارتسيفال أول رواية إشكالية ورواية صيرورة . هذا النوع ، بخلاف الرواية التعليمية التربوية الخالصة (البلاغية) الوحيدة الصوت أساساً (كيروبيديا ، « تيليماك» إميل) يتطلب كلمة ثنائية الصوت . والتنويع المتميز على هذا النوع في الجنس الروائي هو الرواية التربوية الفكاهية ذات الميل القوي إلى المحاكاة الساخرة

وكان الوضع مماثلاً ، من حيث اللغة ، بالنسبة إلى الروايات النثرية الأولى . إلا أن عامل الترجمة والتحويل هنا أبرز وأكثر فجاجة . ويمكننا القول رأساً ان النثر الروائي الأوروبي ولد وتكون خلال عملية ترجمة المؤلفات الغريبة ترجمة حرّة متصرفة(مغيِّرة للشكل). النثر الروائي الفرنسي وحده لم يكن لعامل الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة مثل هذه الخطورة في نشوئه ، بل إن العامل الأخطر في نشوء هذا النثر يعود إلى عملية «تحويل » الشعر الملحمي إلى نثر . أما ولادة النثر الروائي في ألمانيا فذات دلالة واضحة بشكل خاص : ذلك أن الارستقراطية الفرنسية المتألمنة أنشأت هذا النثر عن طريق ترجمة النثر أو الشعر الفرنسي «وتحويرهما». هكذا بدأ النثر الروائي في ألمانيا .

كان الوعي اللغوي لمبدعي الرواية النثرية لا ممركَزاً ومنسبَّاً بشكل كامل . كان يطوف بحرية بين اللغات بحثاً عن مادته ، وكان ينتزع دون عناء أي مادة مهما كانت من أي لغة (في حدود اللغات التي في متناوله) ويصلها بلغته وعالمه . « ولغته هذه » التي لم تكن قد استقرت بل كانت في طور التكون لم تكن تبدي للمترجم — الناقل أي مقاومة. وكانت النتيجة قطيعة تامة بين اللغة والمادة ولا مبالاتهما العميقة الواحدة بالأخرى . ومن هذه الغربة المتبادلة بين اللغة والمادة ولد « الاسلوب » الخاص لهذا النثر :

وفي الحقيقة لا يجوز لنا حتى الكلام عن اسلوب ، وإنما عن مجرّد شكل العرض . مايجري هنا بالضبط هو استبدال الاسلوب بالعرض . إن الاسلوب يتعين بعلاقة الكلمة علاقة جوهرية وخلاّقة بمادتها وبالمتكلّم نفسه وبالكلمة الغريبة ؛ إنه يسعى إلى دمج المادة باللغة واللغة

بالمادة دمجاً عضوياً . ان الاسلوب لا يعرض (لا يقول ، لا ينشيء) شيئاً تكوّن وتشكل كلمياً خارج هذا العرض ودون مشاركته ، لا يعرض شيئاً معطى . الاسلوب إما ان ينفذ إلى الموضوع مباشرة وصراحة كما في الشعر ، وإما أن يعكس مقاصده مواربة كما في النثر الفني (فحتّى الروائي الناثر نفسه لا يعرض الكلام الغريب ، بل يبني صورة فنية لهذا الكلام). وهكذا فرواية الفروسية الشعرية ، وإن كانت هي أيضاً محكومة بالقطيعة بين المادة واللغة ، إلا أنها قامت بتجاوز هذه القطيعة شيئاً فشيئاً وبوصل المادة باللغة فخلقت نوعاً خاصاً من الاسلوب الروائي الحقيقي(١). أما النثر الروائي الأول فقد ولد وتكون بوصفة نثر عرض بالضبط ، وقد حدّد هذا مصيره لفترة طويلة .

وبطبيعة الحال ليس هذا الواقع المجرّد وحده ، أي واقع ترجمة النصوص الغريبة ترجمة حرّة ، وليست الامية الثقافية لمبدعي هذا النثر وحدها هما اللذان يحددان خصوصية نثر العرض هذا (ذلك أن مبدعي رواية الفروسية الشعرية والمستمعين اليهم كانوا على قدر كاف من الأمية من الناحية الثقافية) ، بل ان المحدّد الأول هو أن هذا النثر لم يعد يملك آنذاك قاعدة اجتماعية واحدة وصلبة ، واكتفاء فئوياً واثقاً وهادئاً.

وقد لعبت الطباعة ، كما هو معروف ، دوراً ذا أهمية استثنائية في تاريخ رواية الفروسية النثرية بتوسيعها فئات المستمعين وبالممازجة بينها اجتماعياً (١) كما ساعدت على أمر جوهري آخر بالنسبة إلى الجنس

---

(١) ان عملية ترجمة المادة الغريبة وتمثلها لم تكن تتم هنا في الوعي الفردي لمبدعي الرواية ، فهذه العملية ، الطويلة والمتعددة المراحل ، كانت تتم في الوعي اللغوي الأدبي للعصر ؛ فالوعي الفردي لم يبدأ هذه العملية ولم ينجزها بل اتصل بها.

(١) صدرت في اخر القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر طبعات لكل روايات الفروسية الصادرة انذاك تقريباً .

الروائي هو تحويل الكلمة إلى مسجّلة الإدراك الصامتة . وقد تعمق انعدام التوجه الاجتماعي للرواية النثرية هذا أكثر فأكثر في مراحل تطورها التالية ، وبدأ التشرّد الاجتماعي لرواية الفروسية التي نشأت في القرنين الرابع عشر والخامس عشر تشرّدا انتهى إلى تحوّلها إلى « أدب شعبي » تقرؤه الفئات الاجتماعية الدنيا ، إلى أن قام الرومنطيقيون فأعادوه إلى عالم الوعي المؤهّل أدبياً .

ولنتوقف قليلاً عند خصوصية هذه الكلمة النثرية الروائية الأولى المقطوعة عن المادة والتي لم تنفذ اليها وحدة الايديولوجيا الاجتماعية ، والمحاطة بالتنوع الكلامي والتنوع اللغوي ، والمحرومة من أي سند ومركز فيهما . هذه الكلمة المتشردة التي لم تتجذّر في شيء كان يجب أن تصبح اصطلاحية على نحو خاص ، أي ليس بمعنى تلك الاصطلاحية المعافاة التي للكلمة الشعرية ، بل بتلك الاصطلاحية التي هي نتيجة عدم القدرة على استخدام الكلمة استخداماً فنياً حتى النهاية وفي كل لحظاتها وإعطائها الشكل النهائي .

فسرعان ما يتبين في الكلمة المقطوعة عن المادة وعن الوحدة الايديولوجية العضوية والثابتة كثيرٌ مما هو زائد ، غير ضروري ، مما يتأبى على الإدراك الفني الحقيقي . وهذا الزائد كله الذي في الكلمة يجب تحييده أو تنظيمه بحيث لا يعيق ، يجب اخراج الكلمة من حالة المادة الخام . والاصطلاحية الخاصة تخدم هذا الغرض : فكل ما لا يمكن كشف معناه يأخذ شكلاً كليشوياً اصطلاحياً ، يُكوى ويسوّى ويصقل ويجمّل الخ . كل ما هو محروم من امكانية ادراكه ادراكاً فنياً حقيقياً يجب استبداله بمواضعة اصطلاحية وبتزويقية اصطلاحية.

فماذا تفعل الكلمة المقطوعة عن المادة ، وعن الوحدةالايديولوجية ، بصورتها الصوتية وبالغنى الذي لا ينفذ لأشكالها وفروقها وظلالها وبنيتها النحوية والنبروية المختلفة ، وبتعددية معانيها الشيئية والاجتماعية التي لا تنفد أيضاً ؟ هذا كله لا تحتاجه كلمة العرض ، لأن هذا كله لا يمكن أن يلتحم عضوياً بالمادة ولا يمكن أن يُخترق بالمقاصد . ولهذا السبب يخضع هذا كله إلى تنسيق خارجي اصطلاحي : الصورة الصوتية تسعى إلى الرخامة الفارغة ، والبنيةُ النحوية والنبروية إلى السهولة والذلاقة الفارغة أو إلى التعقيد والتنميق الفارغ هو الآخر ، إلى التزيينية الخارجية ، والتعدديةُ الدلالية إلى أحادية دلالية فارغة . قد يكثر نثر العرض بطبيعة الحال من تجميل نفسه بمجازات شعرية ، لكنها تكون هناغير ذات قيمة شعرية حقيقية .

وهكذا يبدو نثر العرض هنا وكأنه يقونن ويكرس القطيعة التامة بين اللغة والمادة ويجد لها شكل تجاوز اسلوبي وهو شكل اصطلاحي ووهمي . ويصبح الآن بامكانه (أي هذا النثر) ان يتناول أي مادة من أي مصدر . فاللغة بالنسبة اليه عنصر محايد ، لكنه لطيف ومزوّق مع هذا ، يمكّنه من التركيز على جاذبية المادة ذاتها ، على أهميتها الخارجية ، على توتّرها ، على قدرتها على إثارة العاطفة.

في هذا الاتجاه استمر تطور نثر العرض في رواية الفروسية حتى بلغ ذروته في «أماديس » (١) ثم في الرواية الرعوية . إلا أن نثر العرض هذا اغتنى خلال تطوره بلحظات جوهرية جديدة مكنته من الاقتراب من الاسلوب الروائي الحقيقي ومن تحديد الخط الاسلوبي الأساسي الأول

(١) أصبحت « أماديس » ، وقد انفصلت عن تربتها الاسبانية ، رواية عالمية تماما.

لتطور الرواية الأوروبية . ومع هذا فالتوحيد العضوي التام للغة والمادة واختراق أحدهما للآخر على أرضية الرواية لن يتم هنا ، بل في الخط الثاني ، في الاسلوب الذي يعكس مقاصده مواربة ويوزّعها توزيعاً أوركسترالياً ، أي في الطريق الذي أصبح الطريق الأساسي والأكثر خصباً في تاريخ الرواية الأوروبية .

كما نشأت خلال عملية تطور نثر العرض الروائي مقولة تقويمية خاصة هي « أدبية اللغة » أو اذا أردنا عبارة أقرب إلى روح معناها الأول هي « نبل اللغة » . وهذه ليست مقولة اسلوبية بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهي لا تستوجب أي متطلبات جنسية جوهرية فنية معينة . لكنها ليست ، في الوقت نفسه ، مجرّد مقولة لغوية لتمييز اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية اجتماعية محددة . ان مقولة أدبية أو نبل اللغة تقع على تخوم المتطلبات الاسلوبية والتقويم الاسلوبي من جهة والتقرير اللساني والقياس اللساني من جهة أخرى (أي تقرير انتماء شكل ما إلى لهجة معينة ومدى صحة هذا الشكل لغوياً)

ومن مقوّمات هذه المقولة الشعبيةُ وسهولةُ التناول والإدراك أي التكيف مع الخلفية الزكانية ، كيما يستطيع ما يقال الاستقرار على هذه الخلفية دون أن يشيع الحوارية فيها ودون أن يثير فيها أصواتاً حوارية حادة مختلفة ؛ إنها ملاسة الاسلوب وتمليسه .

وكانت مقولة « اللغة الأدبية » العامةُ هذه ، الخارجة عن أي جنس (التي لا تخصّ جنساً معيناً) فيما بدا ، تمتلىء في اللغات القومية المختلفة والعصور المختلفة بمضمون مشخص مختلف ، وتأخذ في تاريخ الأدب كما في تاريخ اللغة الأدبية قيمة مختلفة . إلا أن منطقة فعل هذه

المقولة كانت دائماً اللغة المحكية للفئة المثقفة أدبياً (وفي حالتنا هذه كل المنتمين إلى « فئة النبلاء ») واللغة المكتوبة لأجناسها الحياتية ونصف الأدبية (الرسائل ، المذكرات الخ) ، ولغة الأجناس الايديولوجية الاجتماعية (الخطب على اختلافها ، المحاكمات الفكرية ، الوصف ، المقالات الخ) ، وأخيراً الأجناس النثرية الفنية ولاسيما الرواية . وبعبارة أخرى طمحت هذه المقولة إلى ضبط ذلك المجال من مجالات اللغة الأدبية والحياتية (بمعنى اللهجوية) الذي عجزت الأجناس المضبوطة القائمة فعلاً بمتطلباتها المحددة والمتباينة عن لفتها عن ضبطه . ليس لمقولة «الأدبية العامة » ماتفعله في مجال الشعر الغنائي والملحمي أو مجال المأساة بطبيعة الحال . إنها تسعى فقط إلى ضبط التنوع الكلامي الكتابي المحكي الذي يلتف تياره حول كل الأجناس الشعرية المضبوطة والثابتة التي لا يمكن تطبيق مقتضياتها وأصولها على اللغة المحكية ولا على لغة الكتابة الحياتية(١). إنها ترمي فقط إلى تنظيم هذا التنوع الكلامي وإلى تكريس نوع من الاسلوب اللغوي له :

ونكرر القول ان المضمون المشخص لمقولة الأدبية الخارجة عن الجنس يمكنه أن يكون للغة بماهي كذلك مختلفاً اختلافاً عميقاً ، وأن يكون على درجات متفاوته من التعيين والتشخيصية ، كما يمكنه أن يستند إلى مقاصد ايديولوجية ثقافية مختلفة ، وان يعلل سبب وجوده بقيم واهتمامات مختلفة : الحفاظ على الانغلاق الاجتماعي لجماعة ذات امتيازات (« لغة مجتمع النبلاء ») الحفاظ على المصالح القومية المحلية ،

(١) ان منطقة فعل مقولة « اللغة الأدبية» قد تتقلص في بعض العصور وذلك عندما ينشىء جنس نصف أدبي أو اخر قاعدة (سنة) ثابتة ومتمايزة (جنس المراسلا ت على سبيل المثال) .

وعلى سبيل المثال ترسيخ سيادة اللهجـــة التوسكانية في اللغـــة الأدبية الإيطالية ، حماية مصالح المركزية السياسية الثقافية كما في فرنسا في القرن السابع عشر مثلاً . ثم إنه من الممكن ان يكون لهذه المقولة محققون مشخصون مختلفون : فقد تباشر هذا الدورَ القواعدُ الصرفية والنحوية الأكاديمية ، والمدرسة والصالونات والاتجاهات الأدبية ، وبعض الأجناس الأدبية. وقد تسعى هذه المقولة بعد ذلك إلى حدّها اللغوي الأقصى أي إلى الصحة (السلامة) اللغوية . وفي هذه النقطة نراها تبلغ أقصى حدّ من الشمولية ، لكنها تكاد تفقد بالمقابل أي صبغة أو تحديد أيديولوجي (وفي هذه الحالة تحتج بأن « هذا هو روح اللغة » و بأن « هذا — بالفرنسية ») ، لكنها تستطيع ، على العكس ، السعي إلى حدّها الاسلوبي الأقصى : وفي هذه الحالة يتشخص مضمونها حتى من الناحية الايديولوجية ويكتسب تحديداً موضوعياً معنوياً وتعبيرياً معيناً ، وتأخذ متطلباتها تصف المتكلم أو الكاتب بشكل واضح محدد (وفي هذه الحالة تحتج « بأنه هكذا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب كل انسان كريم أو كل انسان رقيق وحساس ومرهف الخ) . وفي الحالة الأخيرة هذه لا يمكن لهذه « الأدبية » الضابطة للأجناس الحياتية والمعيشية (الحديث ، الرسائل ، المذكرات) إلا أن تؤثر تأثيراً قد يكون عميقاً جداً أحياناً في التفكير الحياتي وحتى في اسلوب الحياة ذاته فتخلق ما يسمى « أناس الأدب » و « التصرفات الأدبية ». وأخيراً يمكن للفاعلية والجوهرية التاريخية لهذه المقولة أن تكون متفاوتة جداً في تاريخ الأدب وفي تاريخ اللغة الأدبية : يمكن أن تكون عظيمة جداً كما في فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، كما يمكنها أن تكون ضئيلة ؛ وهكذا ففي عصور معينة يجتاح التنوع الكلامي (وحتى اللهجوي) أرفع الأجناس الشعرية . وهذا كله ، أي درجات

الفاعلية التاريخية وطابعها ، يتوقف بطبيعة الحال على مضمون هذه المقولة ، على قوة وثبات المرجع الثقافي والسياسي الذي تستند إليه .

إننا لا نتعرض هنا لمقولة « الأدبية العامة للغة » البالغة الأهمية هذه إلاّ بشكل عارض . فما يهمنا هنا ليس أهميتها في الأدب عامة ولا في تاريخ اللغة الأدبية ، بل أهميتها في تاريخ الاسلوب الروائي فقط . وهذه الأهمية هائلة هنا.فهي مباشرة في روايات الخط الاسلوبي الأول وغير مباشرة في روايات الخط الثاني .

ان روايات الخط الاسلوبي الأول تطمح إلى تنظيم التنوع الكلامي للغة المحكية وللأجناس الحياتية ونصف الأدبية وضبطه اسلوبياً . وهذاما يحدّد إلى حد كبير علاقتها بالتنوع الكلامي . أما روايات الخط الاسلوبي الثاني فتحول هذه اللغة الأدبية والحياتية المنظمة والمنبّلة إلى مادة جوهرية لتوزيعها توزيعاً أوركستراليا ، وأناس هذه اللغة أي الأناس الأدبيين بتفكيرهم الأدبي وتصرفاتهم الأدبية إلى أبطالها الجوهريين .

ويستحيل فهم الماهية الاسلوبية للخط الأول للرواية دون الأخذ بالاعتبار هذا العامل البالغ الأهمية ألا وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات باللغة المحكية وبالأجناس الحياتية والمعيشية اليومية . ان الكلمة في الرواية تُبنى في تفاعل مستمر مع كلمة الحياة . ورواية الفروسية النثّرية تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي « الوضيع » ، العامي في كل مجالات الحياة وتطرح بالمقابل كلمتها المؤمثلة الخاصة، كلمتها « المنبّلة » . الكلمة العامية ، غير الأدبية مشبعة بمقاصد وضيعة وتعبيرية فجّة ، وموجهة توجيها عمليا ، محاطة بتداعيات معيشية مبتذلة وتفوح منها روائح سياقات خاصة . أما رواية الفروسية فتقابلها بكلمتها المرتبطة بتداعيات

رفيعة ونبيلة فقط ، والمفعمة بترجيعات السياقات الرفيعة (التاريخية ، الأدبية ، العلمية) . وبخلاف الكلمة الشعرية يمكن لمثل هذه الكلمة المنبـّلة أن تنوب في هــذه الحالة مناب الكلمة العامية في الأحاديث والرسائل والأجناس المعيشية الأخرى كما ينوب التلميح مناب العبارة الفظة ، لأنها ترمي إلى التوجه في نفس الدائرة التي تتوجه فيها الكلمة الحياتية .

وهكذا تصبح رواية الفروسية الحامل لمقولة « **الأدبية الخارجة عن الجنس** » للغة . فهي تتنطّح لإعطاء اللغة الحياتية معاييرها وإلى تعليمنا حسن الاسلوب والتأدبَ : كيف ندير حديثاً في مجتمع ، وكيف نكتب رسالة الخ . وكان تأثير « أماديس » ذا قوة استثنائية في هذا المجال . فقد وُضعت كتب مثل « كنوز أماديس » و « كتب المجاملات » جُمعت فيها نماذج من الأحاديث والرسائل والخطب وما إلى ذلك ، وكلها مستمدّة من الرواية المذكورة . وقد أصابت هذه الكتب انتشاراً هائلاً وأثرت تأثيراً ضخماً على امتداد القرن السابع عشر كله . ان رواية الفروسية توفر الكلمة المناسبة لكل المواقف والمناسبات المحتملة في الحياة ، وهي في هذا كله تطرح نفسها نقيضاً للكلمة العامية بمقارباتها الفجة .

ويقدم لنا سرفنتس تصويراً فنياً عبقرياً للقــاء الكلمة التي تبحث فيها رواية الفروسية النبل بالكلمة العاميــة في كل المواقف الجوهرية بالنسبة إلى الرواية كما بالنسبة إلى الحياة . فالتوجه المحاجي الداخلي للكلمة المنبّلة بالنسبة للتنوع الكلامي يتبدى في « دون كيخوت » في حوارات روائية مع سانتشو وغيره من ممثلي واقع الحياة في تنوع أنماط كلامه وفجاجته كما يتبدى في حركة موضوع الرواية . ان الحوارية الداخلية

المحتملة الكامنة في الكلمة المنبَّلة تُفعَّل هنا وتتمظهر خارجياً في الحوارات وفي حركة موضوع الرواية ، لكنها كأي حوارية حقيقية لا تستنفد ذاتها فيها نهائياً ولا تكتمل نهائياً .

مثل هذه العلاقة بالتنوع الكلامي الخارج عن الأدب ليست واردة إطلاقاً بالنسبة إلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق بطبيعة الحال . فالكلمة الشعرية بما هي كذلك غير معقولة وغير ممكنة في المواقف الحياتية وفي الأجناس المعيشية ، فهي لا تستطيع أن تطرح نفسها مباشرة نقيضاً للتنوع الكلامي اذ ليس بينهما أرضية متقاربة مشتركة . قد تستطيع هذه الكلمة التأثير في الأجناس المعيشية وحتى في اللغة المحكية إنما تأثيرها هذا لن يكون إلا تأثيراً غير مباشر .

ولكي تحقق رواية الفروسية النثرية مهمتها في تنظيم اللغة الحياتية اسلوبيا كان عليها بطبيعة الحال أن تستوعب في بنائها كل تنوع الأجناس المعيشية والايديولوجية الخارجة عن نطاق الأدب . فكانت هذه الرواية كالرواية السفسطائية موسوعة شبه كاملة لأجناس عصرها . فمن حيث البنية كانت كل الأجناس الدخيلة على درجـــة معينة من الاكتمال والاستقلال الذاتي ، ولهذا كان بالإمكان نزعها بسهولة من سياق الرواية وإيرادها مستقلة كنماذج . وكان اسلوب الرواية يتغيّر بطبيعة الحال إلى حدّ ما تبعا لطابع الجنس الدخيل (مع بقائه ملبياً للحدّ الأدنى من متطلبات الجنس الروائي) ، لكنه كان يظل رتيباً في كل ما هو جوهري ؛ فلا مجال هنا للكلام عن لغات الأجناس بالمعنى الدقيق للكلمة ، إذ لم تكن تمتد عبر الأجناس الدخيلة على تنوّعها إلا لغة واحدة منبَّلة رتيبة :

ان وحدة هذه اللغة المنبَّلة أو على الأدق رتابتها ليست مكتفية بذاتها : إنها محاجية ومجرّدة . فهي تقوم في أساسها على وضعة (Pose) نبيلة

أمينة مع نفسها في كل شيء بالنسبة إلى الواقع الوضيع . لكن وحدة هذه الوضعة النبيلة وأمانتها مع نفسها تنهضان على حساب التجريد المحاجي، ولهذا فهما ساكنتان ، جامدتان وميتتان . ففي ظلّ انعدام التوجه الاجتماعي والأرضية الايديولوجية لهذه الروايات لا يمكن لوحدتّها (هذه الروايات) وتماسكها إلاّ أن يكونا كذلك . ان الافق المادي والتعبيري لهذه الكلمة الروائية ليس أفقَ الانسانِ الحي المتحركِ المتغيرَ والمنطلق في لا نهاية الواقع ، بل كأنه أفق مقيد لانسان يسعى إلى الاحتفاظ بالوضعة الجامدة نفسها ، وإن تحرّك فلا يتحرك كي يرى، بل على العكس كي يدير ظهره ، كي يتشاغل ، كي لا يلاحظ . إنه ليس أفقاً زاخراً بأشياء حقيقية ، بل بترجيعات كلمية من أشياء وصور أدبية موضوعة على نحو محاجٍ في مواجهة التنوع الكلامي الفج للعالم الواقعي ومفرّغة بعناية (ولكن على نحو مقصود محاجياً ولهذا فهو محسوس) من أي تداعيات معيشية فجة محتملة .

ويستخدم ممثلو الخط الاسلوبي الثاني في الرواية (رابليه ، فيشرت، سرفنتس وغيرهم) طريقة التجريد هذه استخداماً محاكاتيا ساخراً إذ يوردون في مجال التشابيه ويطوّرون جملة تداعيات فجة مقصودة تهبط بالمشبّه إلى خضم اليومي الوضيع اللاشاعري ، وبهذا يدمّرون المستوى الأدبي الرفيع الذي تم بلوغه عن طريق التجريد المحاجي . فالتنوع الكلامي هنا يثأر لإزاحته إزاحة مجردة (كما في كلام سانتشوبنسا) (١).

---

(١) يتصف الأدب الألماني بميل خاص إلى هذه الطريقة في الهبوط بالكلمات الرفيعة عن طريق إيراد جملة من التشابيه والتداعيات الوضيعة والتوسع فيها . وقد حكمت هذه الطريقة التي أدخلها وولفرام فون ايشينبخ إلى الأدب الألماني في القرن الخامس عشر اسلوب الوعاظ الشعبيين في القرن الخامس عشر مثل هيلرفون كييزسبرغ ، كما نراها عند فيشارت في القرن السادس عشر ، وفي عظات ابراهام أسانتا كلا ر في القرن السابع عشر ، وفي روايات هيبل وجان بول في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

إن اللغة المنبلة لرواية الفروسية بتجريديتها المحاجية تصبح بالنسبة للخط الاسلوبي الثاني مجرّد واحد من المشاركين في الحوار بين اللغات، تصبح صورة نثرية للغة ، صورة كانت الأعمق والأكمل عند سرفنتس، صورة قادرة على إبداء مقاومة حوارية داخلية لمقاصد المؤلف الجديدة، صورة ذات ثنائية صوتية انفعالية .

ومع بداية القرن السابع عشر أخذ الخط الاسلوبي الروائي الأول يتغير قليلا ، إذ أخذت القوى التاريخية الفعلية تستخدم أمثلة الاسلوب الروائي المجرّدة ومحاجيته المجردة لتحقيق مهام محاجية وتقريظية أكثر تشخيصية . وأخذ التوجه الاجتماعي والسياسي الواضح لرواية الباروكو يحلّ محل انعـدام التوجه الاجتماعي لرومنطيقية الفروسية المجرّدة .

وكانت الرواية الرعوية قد أحسّت إحساساً مختلفاً جوهرياً بمادتها ووجّهت أسلبتها وجهة أخرى . والمسألة هنا ليست مجرّد تعامل إبداعي أكثر حرية مع المادة (١) ، بل في تغير وظائفها ذاتها . ويمكننا القول على نحو تقريبي ما يلي : لم يعودوا يهربون من واقعهم المعاصر إلى المادة الغريبة ، بل صاروا يلبسونها هذا الواقع ويصورون أنفسهم فيها . فقد أخذت العلاقة الرومنطيقية بالمادة تخلي مكانها لعلاقة أخرى تماماً هي العلاقة الباروكوية . فقد وُجدت صيغة جديدة للعلاقة بالمادة وطريقة جديدة لاستخدامها الفني سنحدّدها وبشكل تقريبي مرة أخرى على أنها

---

١ وترتبط بهذا الأمر الانجازات التأليفية الجوهرية التي للرواية الرعوية بالمقارنة مع رواية الفروسية : المزيد من تركيز الفعل ، المزيد من اكتمال الكل ، تطور المنظر الطبيعي المؤسلب . وتنبغي الإشارة أيضاً إلى إدخال الأساطير (الكلاسيكية) وإلى إدخال الشعر في النثر .

إلباس الواقع المحيط مادة غريبة ، على أنها نوع خاص من الحفلة التنكرية الباعثة للبطولة (héroisant) (١) . ان الاحساس الذاتي بالعصر يصبح قوياً ورفيعاً ويأخذ في استخدام مادة غريبة متنوعة للتعبير عن ذاته ولتصوير ذاته . هذا الإحساس الجديد بالمادة وهذه الطريقة الجديدة في استخدامها كانا في بداياتهما في الرواية الرعوية : فقد كان مجال فعلهما ضيقاً أكثر من اللازم ولم تكن قوى العصر التاريخية قد تركزت بعد. ولهذا غلبت لحظةُ التعبير الغنائي الحميم عن الذات في هذه الروايات الصغيرة (٢) .

ولم تتطور هذه الطريقة الجديدة في استخدام المادة وتتوسع وتتحقق تماماً إلا في رواية الباروكو البطولية التاريخية . فقد أخذ العصر يندفع بنهم للبحث عن مادة بطولية متوترة في كل الأزمان والبلدان والثقافات ؛ وأخذ الاحساس العنيف بالذات يشعر بأنه قادر على أن يتجسّد تجسداً عضوياً في أي مادة متوترة توتراً بطوليّاً من أي عالم ايديولوجي ثقافي أتت . كانت أي غرابة أمراً مرغوباً فيه . وكانت المادة الشرقية لا تقل انتشاراً وذيوعاً عن مثيلتها اليونانية اللاتينية والوسيطة . أن تجد ذاتك وتحققها في مادة غريبة وتضفي على ذاتك وصراعك صفة البطولة بواسطة مادة غريبة — ذلكم كان باثوس رواية الباروكو . كان الإحساس الباروكوي بالعالم باستقطابيته المتناقضة وبالتوتر المفرط لوحدته المتناقضة يلغي ، إذ ينفذ إلى المادة التاريخية ، أي سمة من سمات الاستقلال

---

(١) مما له دلالته انتشار « حوار الموتى » وهو شكل يمكن من التحدث في المواضيع التي تهم صاحبها (مواضيع العصر والساعة) مع الحكماء والعلماء والابطال من مختلف البلدان ومن مختلف العصور.

(٢) روايات الحجرة كما وردت في الأصل عند بختين (المترجم).

الذاتي الداخلي للعالم الثقافي الغريب الذي أوجد هذه المادة وأي مقاومة داخلية لهذا العالم ويحوّلها إلى غلاف خارجي مؤسلب لمضمونه هو (١).

ان القيمة التاريخية لرواية الباروكو ذات أهمية استثنائية ، إذ ان كل أنواع الرواية الجديدة تقريباً ترجع بنشوئها إلى لحظات مختلفة من رواية الباروكو . فقد استطاعت هذه ، لكونها وريثة كل التطور السابق للرواية ولاستخدامها الواسع لكل هذا الإرث (الرواية السفسطائية ، أماديس ، الرواية الرعوية) ، أن توحّد في ذاتها كل اللحظات التي أضحت في مجرى التطور اللاحق تظهر متفرقة بوصفها أنواعاً مستقلة بذاتها : اللحظة الإشكالية ، لحظة المغامرة ، اللحظة التاريخية ، اللحظة السيكولوجية ، اللحظة الاجتماعية . وأضحت الرواية الباروكوية بالنسبة إلى العهود التالية موسوعة مواد (موضوعات روائية، موضوعات أحداث ومواقف) .فمعظم موضوعات الرواية الجديدة التي نعثر لدى دراستها دراسة مقارنة على منشأ قديم أو شرقي لها إنما وفدت اليها بواسطة رواية الباروكو ؛ وكل البحوث في علم الأنساب تقريباً تؤدي بنا إلى هذه الرواية ومنها إلى مصادرها الوسيطة والقديمة (ومن ثم إلى الشرق)

أُطلق على رواية الباروكو بحق اسم « رواية الاختبار » ، وهي في هذا تكمل الرواية السفسطائية التي كانت هي أيضاً رواية اختبار (اختبار إخلاص وعفة العاشقين المفترقين) . إلا ان هذا الاختبار لبطولة البطل وإخلاصه ونصاعته المتكاملة الجوانب يوحّد هنا ، في رواية الباروكو ، مادة الرواية الهائلة والبالغة التنوع توحيداً أكثر عضوية . فكل شيء هنا محك ، وسيلة اختبار لكل جوانب وخصال البطل التي يقتضيها

(١) إعادة إلباس (بالمعنى الحرفي) لمعاصرين مشخصين في «استريي» .

المثل الأعلى الباروكوي للبطولة . ان فكرة الاختبار هي التي تنظم المادة تنظيماً عميقاً وراسخاً .

ولابد لنا من الوقوف وقفة خاصة عند فكرة الاختبار وغيرها من الأفكار المنظمة للجنس الروائي .

لعل فكرة اختبار البطل وكلمته هي الفكرة الأساسية الأولى المنظمة للرواية والمشكلة لاختلافها الجذري عن الملحمة : ذلك ان البطل الملحمي يقف منذ البداية خارج دائرة أي اختبار . ان مناخ الشك في بطولة البطل في العالم الملحمي أمر غير وارد .

ان فكرة الاختبار تمكّن من تنظيم المادة الروائية المتنوعة تنظيماً عميقاً وجوهرياً حول البطل . لكن مضمون فكرة الاختبار نفسه يمكن أن يتغير جوهرياً في العهود المختلفة ولدى المجموعات الاجتماعية المختلفة . ففي الرواية السفسطائية كانت هذه الفكرة التي نشأت على أرض الذمامة (Casuistique) البلاغية للسفسطائية الثانية ذات طابع شكلي وخارجي فج (إذا كانت تخلو تماماً من اللحظة السيكولوجية والأخلاقية) وكانت هذه الفكرة مختلفة في الأساطير المسيحية المبكرة وفي سير القديسين والاعترافات ذات طابع السيرة الذاتية اذا كانت تقترن هنا عادة بفكرة الأزمة والاهتداء وهي الأشكال الجنينية لرواية الاختبار في شكلها المغامراتي الاعترافاتي . ان فكرة الشهادة المسيحية (الاختبار بالعذاب والموت) من جهة وفكرة التجربة (الاختبار بالإغواء) من جهة أخرى تعطيان فكرةَ الاختبار المنظمة للمادة في الأدب المسيحي المبكر الضخم ثم في أدب سير القديسين في القرون الوسطى مضموناً

نوعياً خاصاً (١) . وهناك نوع آخر من فكرة الاختبار هذه تنظم مادة رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية ، وهو نوع يجمع في آن بين خصائص الاختبار في الرواية اليونانية (اختبار الإخلاص في الحب واختبار الشجاعة) وخصائص الاسطورة المسيحية (الاختبار بالألم وبالإغراء) . وهذه الفكرة ذاتها تنظّم ، وقد فقدت من قوتها وسعتها ، رواية الفروسية النثرية ، لكنها تنظمها بوهن وخارجياً دون أن تنفذ إلى عمق المادة . وأخيراً تُحكم هذهالفكرة بقوة تأليفية استثنائية توحيد المادة الضخمة والبالغة التنوع في رواية الباروكو .

وظلت فكرة الاختبار تحتفظ بأهميتها التنظيمية الرئيسة في التطور اللاحق للرواية وتمتلىء تبعاً للعصر بمضمون أيديولوجي مختلف ، إلا أن روابطها بالتقليد ظلّت قائمة وإن كانت بعض خطوط هذا التقليد (القديم ، سير القديسين ، الباروكوي) تغلب تارة وبعضها الآخر تارة أخرى . وهناك نوع خاص من فكرة الاختبار حظي بانتشار مفرط في رواية القرن التاسع عشر هو اختبار البطل لرسالته ، لعبقريته ، لنخبويته. وإلى هذا النوع يرجع في المقام الأول النوع الرومنطيقي من النخبوية واختبارها بالحياة . ويمثل محدثو النعمة (Parvenus) النابولونيون في الرواية الفرنسية (أبطال ستيندال ، أبطال بلزاك) نوعاً خاصاً من النخبوية . وتتحول فكرة النخبوية عند زولا إلى فكرة الصلاحية الحياتية والعافية البيولوجية وقدرة الانسان على التكيف . فالمادة منظّمة في رواياته بوصفها اختباراً لكفاءة البطل البيولوجية (ذات النتيجة السلبية).

---

(١) وهكذا تنظم فكرة الاختبار بتماسك ورصانة نادرتين « سيرة الكسي » الشعرية الفرنسية القديمة المعروفة . قارن ذلك على سبيل المثال بسيرة فيودوسي بيتشيرسكي عندنا.

وهناك نوع آخر هو اختبار العبقرية (وهذا كثيراً ما يقترن باختبار موازٍ له هو مدى صلاحية الفنان حياتياً) . وقد كانت الأشكال المختلفة الأخرى لفكرة الاختبار في القرن التاسع عشر كفكرة اختبار الشخصية القوية التي تضع نفسها لأسباب أو أخرى خاصة بها في مواجهة المجموع مع ادعائها الاكتفاء بذاتها والانكفاء على نفسها في وحدة متكبّرة ، أو التنطع لدور القائد أو اختبار المصلح الأخلاقي أو الداعية اللاأخلاقي أو اختبار نصير النيتشوية أو اختبار المرأة المتحرّرة الخ ــ هذه الأشكال كلها هي أفكار تنظيمية للرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ومطلع العشرين حظيت بانتشار واسع جداً (١) . وتعتبر رواية اختبار المثقف الروسية ، اختبار صلاحيته وقيمته الاجتماعية (موضوع « الانسان الزائد ») التي تنقسم بدورها إلى مجموعة أنواع (من بوشكين حتى اختبار المثقف في الثورة) نوعاً خاصاً من رواية الاختبار .

ولفكرة الاختبار قيمة هائلة حتى في رواية المغامرات الخالصة . ويتجلى خصب هذه الفكرة خارجياً في أنها تمكن من القرن قرنا عضوياً في الرواية بين عنصر المغامرة العنيف والمتنوع والإشكالية العميقة والسيكولوجيا المعقدة . فكل شيء هنا يتوقف على عمق مضمون فكرة الاختبار المنظّمة للرواية الايديولوجي وملاءمته التاريخية الاجتماعية وتقدميته . وتبعاً لهذه الصفات يمكن للرواية أن تبلغ بامكاناتها الجنسية كلها الحدّ الأقصى من الأمتلاء والسعة والعمق . ان رواية المغامرات الخالصة كثيراً ما تقلّص امكانات الجنس الروائي حتى حدودها الدنيا.

---

(١) ان قيمة مثل هذه الاختبارات التي يتعرض لها مثلو كل الأفكار والاتجاهات الرائجة عظيمة جداً في الانتاج الروائي الغزير للروائيين الثانويين .

لكن الحدث المجرّد وحده والمغامرة المجرّدة وحدها لا يمكنهما أن يكونا بذاتهما القوة المنظمة للرواية أبداً . بالعكس إننا سنكتشف دائماً في أي موضوع حدث وفي أي مغامرة آثار فكرة نظّمتها من قبل ، وأوجدت جسداً لهذا الموضوع وأحيته كما تفعل النفس ، لكنها فقدت الآن قوتها الايديولوجية ولم تعد تخفق فيه إلا قليلاً . ان موضوع المغامرة تنظمه في أغلب الأحيان فكرةُ اختبار البطل وهي على وشك الهمود . لكن هذا ليس دائماً .

إن لرواية المغامرات الأوروبية الجديدة مصدرين مختلفين جوهرياً. أحدهما يعود إلى رواية الاختبار الباروكوية الرفيعة (وهو النوع السائد من أنواع رواية المغامرات) ، وثانيهما يعود إلى « جيل بلاس » ومنه إلى « لاساريليو » إي انه مرتبط « برواية النصب ».هذان النوعان نجدهما حتى في الأدب القديم ممثلين بالرواية السفسطائية من جهة وبترونيوس من جهة أخرى . النوع الأول الأساسي من رواية المغامرات ينظمه ، كما ينظم رواية الباروكو أيضاً ، شكل أو آخر من فكرة الاختبار الهامدة أيديولوجيا والمحتفظة بالقشرة الخارجية فقط . ومع هذا فرواية هذا النوع أعقد وأغنى ولا تقطع صلتها نهائياً بقدر أو آخر من الإشكالية والسيكولوجية : فنحن نشعر فيه دائماً بدم رواية الباروكو وأماديس وروايةالفروسية ومن ثم الملحمة والاسطورة المسيحية والرواية اليونانية(١). تلكم هي رواية المغامرات الانكليزية والأميركية (ديفو ، لويس ، ردكليف ، أو ولبول ، كوبر ، لندن وغيرهم) ، وتلكم هي الأنواع

(١) الا ان هذه السمة نادراً ما تكون مزية له ، اذ أن المادة الإشكالية والسيكولوجية تستبدل في معظم الأحيان ؛ اما النوع الثاني فأوضح وأنقى.

الرئيسية لرواية المغامرات والبولفار الفرنسية ، وكثيراً ما نلاحظ مزجا لكلا النوعين ، لكن النوع الأول (رواية الاختبار) يكون دائماً في هذه الحالات البداية المنظمة للكل بوصفه النـــوع الأقوى ، المسيطر ، ذلك ان الخميرة الباروكوية لرواية المغامرات قوية جداً : وباستطاعتنا أن نقع حتى في بناء رواية البولفار في أردأ أنواعها على لحظات تعود بنا من خلال رواية الباروكو وأماديس إلى أشكال السيرة والسيرة الذاتية المسيحيتين المبكرتين وإلى أشكال اسطورة العالم الروماني الهيليني : فرواية كرواية بونسون دي تيرايل السيئة السمعة « روكامبول » تزخر بترجيعات قديمة جداً ، ونلمس في أساس بنائها أشكال رواية الاختبار الهيلينية الرومانية المقرونة بالأزمة والارتداد(أبوليوس والأساطير المسيحية المبكرة عن ارتداد (اهتداء) الخاطيء) . ونقع فيها على لحظات ترجعنا من خلال رواية الباروكو إلى أماديس ، ومن ثم إلى رواية الفروسية الشعرية. كما نجد في بنائها في الوقت نفسه لحظات من النوع الثاني (لاساريليو وجيل بلاس) . لكن روح الباروكو هي المسيطرة فيها بطبيعة الحال .

والآن بضع كلمات في دوستويفسكي . ان رواياته روايات اختبار واضحة غاية الوضوح . وسنتوقف قليلاً عند التقاليد التاريخية التي تركت أثرها في هذه الروايات دون أن نتطرق إلى جوهر مضمون فكرة الاختبار الأصيلة القائمة في أساس بنائها . فقد كان دوستويفسكي مرتبطاً برواية الباروكو بخطوط أربعة : من خلال « رواية الإثارة » (١) الانكليزية (لويس ، ردكليف ، أوولبول وغيرهم) ومن خلال رواية الأحياء القذرة ذات الصفة المغامراتية الاجتماعية (إ.سيو)، ومن خلال رواية

---

(١) العبارة ل ف . ديبليوس .

الاختبار البلزاكية ، وأخيراً من خلال الرومنطيقية الألمانية (وعلى الأخص من خلال هوفمان) . لكن دوستويفكسي كان مرتبطاً إلى ذلك ارتباطاً مباشراً بأدب سير القديسين وبالاسطورة المسيحية في أرضيتها الأرثوذكسية وبفكرتهما الخاصة عن الاختبار . وهذا كله حدّد الربط العضوي بين المغامرة والاعتراف والإشكالية وسير القديسين والأزمات والارتداد في رواياته ، أي تلك العقدة من اللحظات التي ميّزت رواية الاختبار الرومانية الهيلينية (بقدر ما نستطيع الحكم على ذلك من خلال أبوليوس ومن المعلومات التي وصلتنا عن بعض السير الذاتية ، ومن الأساطير المسيحية المبكرة عن حياة القديسين) .

ولدراسة رواية الباروكو التي استوعبت المادة الهائلة للتطور السابق لهذا الجنس أهمية استثنائية لفهم أنواع العصر الحديث الروائية . فكل هذه الخطوط تؤدي بالضرورة اليها ، ومنها إلى القرون الوسطى والعالم الروماني الهيليني وإلى الشرق .

وفي القرن الثامن عشر طرح فيلند وفيتسيل وبلانكينبورغ ومن بعدهم غوته والرومنطيقيون فكرة جديدة هي « رواية الصيرورة » وعلى الأخص « رواية التربية » مقابل رواية الاختبار .

ان فكرة الاختبار تفتقر إلى مقاربة الصيرورة الانسانية . إنها تعرف الأزمة ، التحوّل في بعض أشكالها ، لكنها لا تعرف تطور الانسان ، صيرورته ، تكوّنه التدريجي . إنها تنطلق من الانسان الجاهز وتعرّضه للاختبار من وجهة نظر مثل أعلى جاهز هو الآخر . ونموذجيتان في هذا الصدد هما رواية الفروسية ولاسيما رواية الباروكو المصادرة صراحة على النبل الفطري والسكوني الجامد لأبطالها .

في مقابل هذا تطرح الرواية الجديدة فكرة صيرورة الانسان من جهة وفكرة ازدواجية معينة ونقص معيّن في الانسان الحي وامتزاج الخير فيه بالشر والقوة بالضعف من جهة أخرى . ان الحياة بأحداثها لا تعود هنا محكّاً ووسيلة لاختبار البطل الجاهز (أو في أحسن الأحوال عاملاً محرّضاً على تطوير ماهية البطل المكتملة التكوين والمحدّدة مسبقاً)، بل تتجلّى هنا وقد أثارتها فكرة الصيرورة على أنها تجربة البطل، مدرسة، وسط تكوّن وتشكل للمرة الأولى طباع البطل ونظرته إلى العالم . ان فكرة الصيرورة والتربية تمكن من تنظيم المادة بطريقة جديدة حول البطل ومن الكشف عن جوانب جديدة تماماً في هذه المادة .

ان فكرة الصيرورة والتربية وفكرة الاختبار لا تنفي إحداهما الأخرى إطلاقاً في نطاق الرواية الجديدة ، بل على العكس يمكنهما أن تتحدا اتحاداً عميقاً وعضوياً . وكبرى نماذج الرواية الأوروبية تقرن في معظمها بين الفكرتين قرنا عضوياً (لاسيما في القرن التاسع عشر حين أضحت النماذج الخالصة لرواية الاختبار ولرواية الصيرورة نادرة إلى حدّما) . وهكذا تقرن رواية « بارسيفال » فكرة الاختبار (وهي المسيطرة) بفكرة الصيرورة . والأمر نفسه ينسحب على رواية التربية الكلاسيكية « وهيلم ميستر » ، إنما فكرة التربية (المسيطرة فيها) هنا تقترن بفكرة الاختبار .

ويتصف النمط الروائي الذي أنشأه فيلدينغ وإلى حدّ ما ستيرن بالجمع بين الفكرتين والقرن بينهما بنسب تكاد تكون متساوية.وبتأثير فيلدينغ وستيرن نشأ ذلك النمط القاري من رواية التربية الذي يمثله فيلند وفيتسيل وهيبل وجان بول . ان اختبار الانسان المثالي والانسان

الغريب الأطوار هنا لا يؤدي إلى مجرّد تعريتهما، بل إلى صيرورتهما أناساً يفكرون تفكيراً أكثر واقعية . فالحياة هنا ليست محكّاً فقط ، بل هي مدرسة أيضاً .

ومن الأنواع الأصيلة من أنواع القرن بين هذين النمطين من الرواية نشير إلى رواية « هنري الأخضر» لكيلر التي تنظم كلا الفكرتين. والقول نفسه ينسحب على بناء رواية « جان كريستوف »لرومين رولان.

ان رواية الاختبار ورواية الصيرورة لا تستنفدان بطبيعة الحال كل الأنماط التنظيمية للرواية . حسبنا الإشارة إلى الأفكار التنظيمية الجديدة جوهرياً التي أدخلها بنـــاء الروايـــة السيري والسير الذاتي ذلك أن السيرة والسيرة الذاتية أنشأتا خلال تطورهما مجموعة أشكال تحدّدت بأفكار تنظيمية خاصة كفكرة « الشجاعة والفضيلة » بوصفها أساس تنظيم مادة السيرة ، أو « القضية والأعمال » أو « النجاح والإخفاق » الخ .

ولنعد الآن إلى رواية الاختبار الباروكوية التي شغلتنا عنها جولتنا القصيرة في تاريخ الرواية . فما هو وضع الكلمة في رواية البارو كو هذه وما هي علاقتها بالتنوع الكلامي ؟

إن كلمة الرواية الباروكوية **كلمة انفعالية** . فهنا بالتحديد نشأت (أو بعبارة أدقّ بلغت ملء تطورها) الانفعالية الروائية التي لا تشبه الانفعال الشعري في شيء . فقد بثّت رواية الباروكو انفعاليتها الخاصة في كل مكان نفذ إليه تأثيرها ورسخت فيه تقاليدها ، أي في رواية الاختبار في المقام الأول (وفي عناصر « الاختبار » في النمط المختلط أيضاً) .

إن الانفعالية الباروكوية تتحدّد بالتقريظية والمحاجية . إنها انفعال نثري يحس على الدوام بمقاومة الكلمة الغريبة ووجهة النظر الغريبة ، بانفعال التبرير (والتبرير الذاتي) وبالاتهام. ان الأمثلة المشيعة للبطولة التي لرواية الباروكو ليست ملحمية . إنها كما في رواية الفروسية أمثلة محاجية وتقريظية مجرّدة (بل إنها أمثلة تقريظية أساساً) ، لكنها ، بخلاف رواية الفروسية ، ذات انفعالية عميقة وتقف وراءها قوى ثقافية اجتماعية واقعية واعية ذاتها . وعلينا التوقف قليلاً عند فرادة هذه الانفعالية الروائية .

الكلمة الانفعالية تبدو مكتفية بذاتها وبموضوعها تماماً . ذلك أن المتكلم يستغرق ذاته دون أي مسافة ودون أي تحفظ في الكلمة الانفعالية فتبدو هذه كلمة قصدية صريحة .

إلا أن الانفعالية ليست دائماً كذلك . فالكلمة الانفعالية يمكن أن تكون اصطلاحية أو حتى ازدواجية بوصفها كلمة ثنائية الصوت . على هذا النحو بالضبط تكون الانفعالية في الرواية بالضرورة تقريباً ، ذلك أنه ليس لها هنا ولا يمكن أن يكون لها سند فعلي ، وعليها أن تبحث عن هذا السند في الأجناس الأخرى. الانفعالية الروائية لا تملك كلماتها الخاصة ، بل عليها أن تستعير كلمات غريبة. الانفعالية **الفعلية** الانفعالية **المادية** الحقيقية هي الانفعالية **الشعرية** فقط .

الانفعالية الروائية تستعيد دائماً في الرواية جنساً آخر فقد في شكله المباشر والخالص أرضيته الفعلية . الكلمة الانفعالية في الرواية تكاد تكون دائماً بديلاً لجنس لم يعد وارداً بالنسبة للزمن الراهن ولقوّة اجتماعية راهنة : إنها كلمة واعظ دون منبر ، وقاض قاس دون سلطة قضائية

وتأديبية ، ونبي دون رسالة ، وسياسي دون قوة سياسية ، ومؤمن دون كنيسة الخ ، والكلمة الانفعالية مرتبطة دائماً بمثل هذه التوجهات والمواقف التي لا يستطيع المؤلف أن يفهمها في كل رصانتها وتماسكها ، والتي عليه في الوقت نفسه أن يستعيدها اصطلاحاً بكلمته . لقد التحمت كل الأشكال والوسائل الانفعالية للغة المفرداتية والنحوية والتأليفية بهذه التوجهات والمواقف المعينة ، وهي كلها تتكافأ وقوّة منظمة معينة ، وتتضمن رسالة اجتماعيـــة محدّدة ومكتملة للمتكلم . فليس هناك لغة للانفعالية الفـــردية الخالصة للانسان الذي يكتب الرواية : عليه أن يصعد المنبر رغماً عنه وأن يأخذ وضعة الواعظ ووضعه القاضي الخ رغماً عنه. لا وجود للانفعالية دون تهديد ولعنات ووعود ومباركات الخ (١). في الكلام الانفعالي يستحيل القيام بخطوة واحدة ما لم تعز الكلمة لنفسها ادعاء قوة ما ، منزلة ما ، مرتبة ما الخ . وفي هذا « لعنة » الكلمة الانفعالية المباشرة في الرواية . ولهذا السبب تخشى الانفعالية الحقيقية في الرواية (وفي الأدب عموماً) الكلمة الانفعالية المباشرة ولا تنفصل عن الموضوع — المادة .

لقد ولدت الكلمة الانفعالية وصوريتها وتكونتا في صورة الماضي السحيق وارتبطتا عضوياً بمقولة الماضي القيمية الرتبوية . وليس هناك مكان لأشكال الانفعالية هذه في منطقة الاتصال الأليفة بالعصر الراهن غير المكتمل ، فهذه الانفعالية تؤدي بالضرورة إلى تخريب منطقة

(١) اننا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الكلمة الانفعالية المرتبطة محاجيا وتقريظيا بالكلمة الغريبة وحسب ، وليس عن انفعالية التصوير ذاته ، عن الا نفعالية الفعلية المادية الخالصة التي هي فنية ولا تحتاج إلى اصطلاحية خاصة .

الاتصال (كما عند غوغول مثلاً). المطلوب هنا موقع مراتبي أعلى ، وهذا الموقع غير ممكن في ظروف هذه المنطقة(ومن هنا الزيف والتكلّف).

إن الانفعالية التقريظية والمحاجية في الرواية الباروكوية تقترن عضوياً بالفكرة الباروكوية الخاصة عن اختبار نصاعة البطل الفطرية والثابتة . ففي كل ما هو جوهري ليس هناك مسافة بين البطل والمؤلّف ، والكتلة الكلمية الأساسية للرواية تنتظم في مستوى واحد . وهكذا فهي تترابط في كل لحظاتها وبقدر واحد مع التنوع الكلامي دون أن تدخله في قوامها بل تبقيه خارج ذاتها .

إن رواية الباروكو توحّد في ذاتها تنوّع الاجناس الدخيلة . كما تسعى إلى أن تكون موسوعة لكل أنواع لغة العصر الأدبية ،وحتى إلى أن تكون موسوعة لكل العلوم والمعارف الممكنة (الفلسفية ، التاريخية ، السياسية ، الجغرافية الخ) . ويمكننا القول ان الرواية الباروكوية تبلغ الحدّ الأقصى من الموسوعية التي يتصف بها الخط الاسلوبي الأول (١).

اسفرت رواية الباروكو في تطورها اللاحق عن فرعين (هما نفسهما فرعا تطوّر الخطّ الأول كله) : أحد هذين الفرعين يكمل اللحظة المغامراتية البطولية لرواية الباروكو (لويس ، ردكليف ، أوولبول وغيرهم) ، والفرع الثاني هو رواية القرنين السابع عشر والثامن عشر الانفعالية السيكولوجية (الرسائلية أساساً لافاييت ، روسو ، ريتشاردسون وغيرهم) . ولابدّ لنا من قول بضع كلمات في هذه الرواية لأن أهميتها الاسلوبية في التاريخ اللاحق للرواية كانت عظيمة .

---

(١) لا سيما في الباروكو الألماني .

إن الرواية السيكولوجية العاطفية ترتبط منشئياً بالرسالة الدخيلة في رواية الباروكو ، بالانفعالية الغرامية الرسائلية . إلا أن هذه الانفعالية العاطفية لم تكن إلا لحظة واحدة من لحظات الانفعالية المحاجية التقريظية ، ولحظة ثانوية إلى هذا .

وتتحول الكلمة الانفعالية في الرواية السيكولوجية العاطفية ، فتصبح انفعالية حميمة وتتحد ، إذ تفقد ما تتصف به رواية الباروكو من أبعاد سياسية وتاريخية واسعة ، بالتعليمية الأخلاقية الحياتية المتكافئة مع دائرة الحياة العائلية والشخصية الضيقة. الانفعالية تصبح هنا حجرية (١) . واتصالا بهذا تتغير العلاقات بين اللغة الروائية والتنوع الكلامي ، اذ تصبح أضيق وأكثر عفوية ، كما تتصدّر الأجناس الحياتية الخالصة — الرسالة ، اليوميات الأحاديث اليومية العادية ، وتصبح تعليمية هذه الانفعالية العاطفية مشخصة تغوص أكثر فأكثر في جزئيات الحياة اليومية وفي تفاصيل العلاقات الحميمة بين الناس وجزئيات الحياة الشخصية الداخلية.

وتنشأ منطقة **انفعالية حجرية** عاطفية متميزة من حيث المكان والزمان. إنها منطقة الرسالة ، المذكرة اليومية . وتختلف منطقتا الاتصال والألفة («القرب ») الميدانية والحجرية ؛ يختلف من وجهة النظر هذه القصرُ والبيت ، الهيكل (الكاتدرائية) والكنيسةُ البروتستنتية البيتية . والأمر هنا ليس أمر مقاسات ، بل أمر تنظيم خاص للمكان (ومن المناسب هنا عقد مقارنة بين فنّ العمارة وفن الرسم)

إن الرواية الانفعالية العاطفية ترتبط دائماً بتغير جوهري في اللغة الأدبية ، أي بمعنى تقريبها من اللغة المحكية . لكن اللغة المحكية يتم

---

(١) ضيقة الابعاد .

ضبطها وتعبيرها من وجهة نظر مقولة الأدبية ، وتصبح اللغة الوحيدة للتعبير المباشر عن مقاصد المؤلف ، وليس إحدى لغات التنوع الكلامي الموزعة هذه المقاصد توزيعاً أوركستراليا . إنّها تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي الحياتي الفج وغير المضبوط كما في مواجهة الأجناس الأدبية الرفيعة المتحجرة والاصطلاحية على أنها لغة الحياة والأدب الوحيدة والحقيقية المكافئة للنوايا الحقيقية وللتعبير الانساني الحقيقي .

إن للحظة مواجهة اللغة الأدبية القديمة والأجناس الشعرية الرفيعة المناسبة لها والمحافظة عليها في الرواية العاطفية قيمة جوهرية. فإلى جانب التنوع الكلامي الحياتي الفج والوضيع الواجب ضبطُه وتنبيلُه ، ينهض في مواجهة العاطفية وكلمتها تنوع كلامي أدبي كاذب وشبه رفيع يجب تعريته ورفضه . لكن هذا التوجّه نحو التنوع الكلامي محاجي ، ذلك أن الاسلوب واللغة لا يُدخلان في الرواية بل يبقيان خارجها بوصفهما خلفيتها التي تشيع الحوارية .

ان لحظات الاسلوب العاطفي الجوهرية تتحد بالضبط بهذه المعارضة التي تواجه الانفعالية الرفيعة المشيعة للبطولة والمنمّطة تنميطية مجرّدة . ان التفصيل في الوصف وتعمّد تقديم تفاصيل ثانوية ، تافهة ، حياتية يومية ، واستهداف التصوير الحصول على انطباع مباشر من الموضوع ، وانفعالية الضعف الاعزل وليس القوّة البطولية ، والتضييق المقصود لأفق الانسان وحقل اختباره حتى حدود العالم الصغير القريب (حتى حدود الحجرة) ، هذا كله يتحدد بالمواجهة المحاجية مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

إلا أن العاطفية تنشيء بدل هذه الاصطلاحية اصطلاحية أخرى هي أيضاً مجرّدة إنما خالصة من كل لحظات الواقع الأخرى . إلا أن الكلمة

المنبّلة بالانفعالية العاطفيـــة والطامحة إلى الحلول محلّ الكلمة الحياتية الفجة تجد نفسها بالضرورة في نزاع حواري مسدود مع تنوع الكلام الحياتي الفعلي ، وفي سوء تفاهم حواري غير قابل للحلّ كما سبق لكلمة « أماديس » المنبّلة أن وجدت نفسها في مواقف وحوادث « دون كيخوت » . إن الحوارية الأحادية الجانب الكامنة في الكلمة العاطفية تُفعَّل في رواية الخط الاسلوبي الثاني حيث تكتسب الانفعالية العاطفية وقع المحاكاة الساخرة بوصفها لغة بين لغات أخرى ، بوصفها أحد الأطراف في حوار اللغات القائم حول الأنسان والعالم (١)

الكلمة الانفعالية المباشرة لم تمت طبعاً مع رواية الباروكو (الانفعالية البطولية وانفعالية الرعب) ومع العاطفية (انفعالية الشعور الحجرية) ، بل ظلت تعيش بوصفها أحـــد الأنواع الجوهرية لكلمـــة المؤلّف المباشرة أي بوصفها كلمة تعبر عفوياً ومباشرة ودون مواربة عن مقاصد المؤلّف . ظلت تعيش ، لكنها لم تعد أساس الاسلوب في أي نوع ذي شأن من أنواع الرواية . فحيثما ظهرت الكلمة الانفعالية المباشرة ، كانت طبيعتها تظلّ ثابتة لا تتغير : المتكلّمُ (المؤلف) يتخذ وضعة اصطلاحية : وضعة القاضي ، الواعظ ، المعلم الخ أو تلجأ كلمته محاجيا إلى الانطباع المباشر المتولد عن الموضوع والحياة الذي لم تعكر صفاءه أي مقدّمات إيديولوجية . هكذا تتحرك كلمة المؤلّف المباشرة عند تولستوي بين

(١) نجد هذا بشكل أو بآخر عند فيلدينغ وسموليت وستيرن ، وفي ألمانيا عند موزييوس ، فيلند ، مولر وغيرهم . ان كل هؤلاء الكتاب يتفقون في طرحهم قضية الانفعالية العاطفية (والتعليمية) في علاقتها بالواقع أثر رواية « دون كيخوت » التي كان تأثيرها حاسما . وعندنا يمكن مقارنة دور اللغة الريتشاردسونية في التوزيع الأوركسترالي للتنوع الكلامي في « يفغيني أونيغين » (العجوز لارينا وتاتيانا ابنة الريف).

هذين الحدين . ان خصائص هذه الكلمة محكومة دائماً بالتنوع الكلامي (الأدبي والحياتي) الذي ترتبط به هذه الكلمة حوارياً (محاجياً أو تعليمياً) ؛ وعلى سبيل المثال التصوير المباشر « العفوي » عنده هو تفريغ محاجيّ للقفقاس والحرب والمأثرة الحربية وحتّى الطبيعة من البطولة.

إن الذين ينفون فنية الرواية ويرجعون الكلمة الروائية إلى الكلمة البلاغية إنما المزينة خارجيا بصور شعرية كاذبة يقصدون في المقام الأول الخط الاسلوبي الأول للرواية لأنها تبدو مبرّرة لتأكيداتهم خارجياً . ويجب الاعتراف بأن الكلمة الروائية في هذا الخط لا تحقق كل امكاناتها الخاصة وكثيراً ما تنقلب (ولكن ليس دائماً) إلى بلاغية فارغة أو شعرية كاذبة (إذ ان هذا الخط يسعى إلى بلوغ حدّه الأقصى) . لكن الكلمة الروائية على الرغم من هذا كلة ذات فرادة عميقة حتّى هنا ، في الخط الأول ، وتتميز جذرياً عن الكلمة البلاغية والشعرية معاً . هذه الفرادة تحكمها العلاقة الحوارية الجوهرية بالتنوع الكلامي . ان التفكك الاجتماعي للغة في صيرورتها هي أساس الشكل الاسلوبي للكلمة بالنسبة للخط الأول أيضاً . ولغة الرواية تبنى في تفاعل حواري مستمر مع اللغات المحيطة بها .

والشعر أيضاً يجد اللغة مفككة خلال صيرورتها الايديولوجية المستمرة ، ويجدها منشطرة إلى لغات . إنه يجد لغته محاطة بلغات ، بتنوع كلامي أدبي وخارجٍ عن الأدب . لكن الشعر الذي يطمح إلى الحدّ الأقصى من الصفاء يعمل بلغته وكأنها اللغة الواحدة والوحيدة ، وكأنما لا وجود لاي تنوع كلامي خارجها . كأني بالشعر يقف في وسط أرض لغته دون أن يقترب من حدودها حيث لابدّ له من التماس حواريا مع

التنوع الكلامي . إنه يحذر التطلّع إلى ما وراء حدود لغته . وأذا كان الشعر يحوّر لغته في عصور الأزمات اللغوية فانه سرعان ما يقوننن ويكرّس لغته الجديدة بوصفها اللغة الواحدة والوحيدة وكأن لا وجود للغة أخرى سواها .

ان النثر الروائي للخط الاسلوبي الأول يقف على حدود لغته تماماً ويرتبط بالتنوع الكلامي المحيط ارتباطا حواريا ويتجاوب مع لحظاته الجوهرية فهو يشارك بالتالي في حوار اللغات . وهو (أي هذا النثر) موجّه بحيث يُدرك بالضبط على خلفية هذا التنوع الكلامي وبحيث لا يتكشف معناه الفني إلا في علاقته الحوارية بهذا التنوع الكلامي . وهذه الكلمة هي تعبير عن وعي لغوي أشاع فيه التنوعان الكلامي واللغوي نسبية عميقة .

إن اللغة الأدبية تملك في الرواية أداة لوعي تنوّعيتها الكلامية . **والتنوع الكلامي ذاته** يصبح في الرواية وبفضل الرواية **تنوعاً كلامياً من أجل ذاته** : اللغات فيه تترابط حوارياً وتأخذ في الوجود الواحدة لأجل الأخرى (تماماً كأطراف الحوار).وبفضل الرواية بالذات تتبادل اللغات الإنارة وتصبح اللغة الأدبية حوار لغات تعرف إحداها الأخرى وتفهمها.

إن روايات الخط الاسلوبي الأول تتجه إلى التنوع الكلامي من الأعلى إلى الأسفل ، إنها تهبط اليه إن صح التعبير (وتشكل الرواية العاطفية هنا موضعاً خاصاً يقع بين التنوع الكلامي والأجناس الرفيعة). أما روايات الخط الثاني فتتجه على العكس — من الأسفل إلى الأعلى : إنها تصعدمن أعماق التنوع الكلامي إلى الدوائر العليا للغة الأدبية وتستولي عليها. ونقطة الانطلاق هنا هي وجهة نظر التنوع الكلامي إلى أدبية اللغة .

من الصعب جداً التحدث عن فرق مفشي حاد بين هذين الخطين لاسيما في المرحلة الأولى من تطورهما . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن أطر الخط الأول تقصر عن احتواء رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية احتواء كاملا ، وإلى أن « بارتسيفال » وولفرام مثلاً يعتبر دون أدنى ريب نموذجاً عظيماً لرواية الخط الثاني .

إلا أن الكلمة الثنائية الصوت أخذت تتشكل في التاريخ اللاحق للنثر الأوروبي ، كما تشكلت في أرضيةالأدب القديم ، داخل الأجناس الملحمية الصغيرة (الفابليو ، الشفانكي ، أجناس المحاكاة الساخرة الصغيرة) ، وبعيداً عن الطريق الرئيسية لرواية الفروسية الرفيعة . هنا بالذات نشأت أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعُها الأساسية التي أخذت فيما بعد تحكم اسلوب رواية الخط الثاني الكبيرة : الكلمة المحاكاتية الساخرة في كل درجاتها وفروقها — الساخرة والفكاهية والسكازية الخ . . .

هنا بالذات وفي نطاق ضيق — في الأجناس الصغيرة الوضيعة ، على مسارح المهرجين وفي ساحات المعارض وفي أغاني الشارع وفي فكاته أخذت طرق بناء صور اللغة ، طرقُ قرن اللغة بصورة المتكلِّم ، طرق عرض الكلمة عرضاً شيئياً مع الانسان لا بوصفها كلمة لغة ذات دلالة عامة وفاقدة للشخصية ، بل بوصفها كلمة مميّزة أو نمطية من الناحية الاجتماعية تعود لانسان معين ، بوصفها كلمة قسّ أو فارس أو تاجر أو فلاّح أو حقوقي الخ . لكل كلمة صاحبها المغرض والمتحيز ، ولا وجود لكلمات ذات دلالة عامة لا تعود « لأحد » . هكذا تبدو فلسفة الكلمة في القصة الطويلة (Nouvelle) الواقعية الهجائية الشعبية وغيرها من الأجناس الدنيا المحاكاتية الساخرة والتهريجية . زد على ذلك ان

الإحساس باللغة القائم في أساس هذه الأجناس مفعم بارتياب عميق جداً، بعدم ثقة عميق جداً في الكلمة الانسانية بما هي كذلك. المهمّ في فهم الكلمة ليس معناها المادي والتعبيري المباشر (فان هذا إلا المظهر الكاذب للكلمة)، بل الاستخدام الفعلي، المغرض دائماً لهذا المعنى ولهذه التعبيرية من قبل المتكلم وهو استخدام محكوم بوضعه (مهنته، طبقته الخ) وبموقفه المشخّص. من يتكلم وفي أي ظروف يتكلم —هذا هو الذي يحدّد المعنى الفعلي للكلمة. إن كل معنى مباشر وكل تعبيرية مباشرة (لاسيما الانفعاليان) كاذبان.

هنا يجري التمهيد لتلك الريبة الجذرية في تقويم الكلمة المباشرة وأي رصانة أخرى مباشرة التي تكاد تبلغ حد إنكار امكانية وجود كلمة مباشرة غير كاذبة والتي ستجد تعبيرها الأعمق عند فيون ورابليه وسوريل وسكارون وغيرهم. وهنا أيضاً يجري التمهيد لذلك النوع الحواري الجديد من الرد الكلمي والفعال على الكذب الانفعالي الذي (النوع) قام بدور استثنائي في تاريخ الرواية الأوروبية (وليس في الرواية فقط) وهو مقولة **الخداع المرح**. إن ما يُوَاجه به **الكذب الانفعالي** المتوافر في لغة كل الأجناس الرفيعة والرسمية والمكرَّسة، في لغة كل المهن والفئات والطبقات المعترف بها والمستقرة، ليس الحقيقة الانفعالية والمباشرة، إنما الخداع المرح والذكي بوصفه **كذبا مبرراً على الكاذبين**. ففي مواجهة لغات الكهنة والرهبان والملوك والأسياد والفرسان والاغنياء والعلماء ورجال القانون —في مواجهة لغات ذوي السلطان والنعمة على هذه الأرض، تنهض لغة المهرّج المرح تُصور بمحاكاة ساخرة، وحيثما يقتضي الأمر، أيّ انفعالية، إنما بعد أن تحيّدها وتدفعها عن شفتيه بابتسامة وخداع جاعلة

الكذب محل سخرية ومحوّلة بذلك الكذب إلى خداع مرح . إن الكذب يُنار هنا بوعي ساخر ويحاكي ذاته محاكاة ساخرة على شفتي المهرّج المرح .

وقد سبقتْ أشكالَ رواية الخط الثاني الكبيرة وبالتالي مهدّت لها محاور أصيلة من القصص الطويلة الهجائية والمحاكاتية الساخرة . وليس بوسعنا التطرق هنا إلى موضوع هذه المحاور النثرية الروائية وإلى الاختلافات الجوهرية بينها وبين الشكل الملحمي ومختلف أنماط توحيد القصص الطويلة واللحظات الأخرى المشابهة التي تخرج عن حدود الاسلوبية .

وظهرت إلى جانب صورة المهرج ومندمجةً فيها أحياناً كثيرة صورة الغبي التي هي إما صورة الانسان الطيب فعلاً أو صورة قناع المهرّج . وتقف إلى جانب الخداع المرح في مواجهة الانفعالية الكاذبة سذاجة الانسان الطيب التي لا تفهم هذه الانفعالية (أو تفهمها على نحو مشوّه ، مقلوب) ، « وتغرّب » الواقع الرفيع لهذه الكلمة الانفعالية .

هذا التغريب النثري لعالم الاصطلاحية الانفعالية من قبل الغباء غير الفاهم (من قبل البساطة ، السذاجة) كان ذا شأن هائل في تاريخ الرواية اللاحق . وإذا كانت صورة الغبي قد فقدت كصورة المهرج دورها الجوهري المنظّم في التطور اللاحق لتاريخ الرواية ، فان لحظة عدم فهم الاصطلاحية الاجتماعية والأسماء والأشياء والأحـــداث الرفيعة الانفعالية ظلت على الدوام تقريباً عنصراً أساسياً في الأسلوب النثري. فالناثر إما أن يصور العالم بكلمات راوية غير فاهم لاصطلاحية هذا العالم ، غير فاهم لأسمائه الشعرية والعلمية وغيرها من أسمائه الرفيعة والخطيرة ، أو أن يُدخل بطلاً لا يفهم هذا كله ، أو أن يضمّن اسلوبَ الكاتب

المباشر عدمَ ادراك متعمداً (محاجيا) للتفسير العادي المألوف للعالم(كما عند تولستوي مثلاً) . ومن الممكن بطبيعة الحال استخدام لحظة عدم الفهم والغباء النثري في الطرق الثلاث كلها في آن واحد .

ويأخذ عدم الفهم طابعاً جوهرياً في بعض الأحيان ويصبح العامل الأساسي المشكل لأسلوب الرواية (كما هي حال « كنديد » لفولتير ، أو كما عند ستيندال وتولستوي مثلاً) ، لكن عدم فهم لغات معينة لمعاني الحياة يقتصر غالباً على جوانب معينة من هذه الحياة . ذلكم هو بيلكن راويةً على سبيل المثال : ان نثرية اسلوبه محكومة بعدم فهمه القيمة الشعرية لهذه أو تلك من لحظات الأحداث التي يتحدث عنها : إنه يُغفل ، إن صح القول ، كل الامكانات والمؤثرات الشعرية ويعرض كل اللحظات الذهنية شعرياً عرضاً جافاً مضغوطاً (عمداً) . ومثله الشاعر الرديء غرينيوف (وليس من قبيل المصادفة أنه يكتب أشعاراً رديئة). إن ما يتم إبرازه في قصة مكسيم مكسيمتش (رواية « بطل من هذا الزمان ») هو عدم فهم اللغة البيرونية والانفعالية البيرونية .

إن الجمع بين عدم الفهم والفهم ، بين الغباء ، البساطة ، السذاجة والذكاء ظاهرة منتشرة ونموذجية جداً في النثر الروائي . ويمكن القول إن لحظة عدم الفهم والغباء الخاص (المقصود) يحكم على الدوام تقريباً بدرجة أو بأخرى النثر الروائي للخط الاسلوبي الثاني .

ان الغباء (عدم الفهم) في الروايـــة محاجي دائماً ويرتبط دائماً بالذكاء (الذكاء الرفيع الكاذب) ، يساجله ويفضحه . ان الغباء كالخداع المرح وكالمقولات الروائية الأخرى كلها مقولة حوارية تنتج عن الحوارية الخاصة للكلمة الروائية . ولهذا السبب الغباء (عدم

الفهم) في الرواية مرتبط دائماً باللغة ، بالكلمة : ففي أساسه دائماً يقوم عدم فهم محاجيّ لكلمة الغير ولكذبه الانفعالي الذي يلفّ العالم ويدعي تفسيره ، عدم فهم محاجي للغات المعترف بها والمكرّسة الكاذبة صراحة بأسمائها الرفيعة التي تطلقها على الأشياء والأحداث : عدم فهم للغة الشعرية ، للغة العلمية الدعية ، للغة الدينية ، السياسية ، الحقوقية الخ . ومن هنا تنوّعُ المواقف الحوارية الروائية أو التقابلات الروائية : الغبي والشاعر ، الغبي ودعيّ العلم ، الغبي والواعظ الأخلاقي ، الغبي والقس أو المنافق ، الغبي ورجل القانون (الغبي الذي لا يفهم عندما يكون في محكمة ، في مسرح ، في اجتماع عامي الخ) ، الغبي والسياسي الخ . وقد استُخدم تنوّع هذا المواقف استخداما واسعا في « دون كيخوت » (خصوصاً ولاية سانتشو التي وفّرت تربة خصبة لتطوير هذه المواقف الحوارية) ، واستخدمه تولستوي على ما بين الاسلوبين من اختلاف : وضعُ الانسان غير الفاهم في مختلف المواقف والمؤسسات ، ومثال ذلك بيير في المعركة ، ليفين في انتخابات الأعيان ، وفي اجتماع دوما (مجلس) المدينة ، في حديث كوزنتشيف مع استاذ الفلسفة ،وفي حديثه مع العالم الاقتصادي الخ ، نيخلودوف في المحكمة ، في مجلس الشيوخ الخ . ان تولستوي هنا يستعيد المواقف الروائية التقليدية .

ان الغبي الذي يصوره الكاتب والذي يغرّب عالم الاصطلاحية الانفعالية يمكن أن يكون هو نفسه موضوع سخرية الكاتب بصفته غبياً. فالمؤلّف لا يتضامن معه تضامناً كاملاً بالضرورة . وقد تقفز لحظة السخرية من الاغبياء أنفسهم إلى مركز الصدارة أحياناً . لكن الغبي لازم للمؤلف : فهو بمجرّد حضوره غير الفاهم ذاته يغرّب عالم

الاصطلاحية الاجتماعية . ان الرواية تتعلم الذكاء النثري والحكمة النثرية وهي تصور الغباء . ان عين الروائي ، وهي تنظر إلى الغبي أو تنظر إلى العالم بعيني الغبي ، تتعلم رؤية العالم الملفوف بالاصطلاحية الانفعالية وبالكذب رؤية نثرية . ان عدم فهم اللغات المتعارف عليها والتي تبدو ذات دلالة شاملة يعلمنا الاحساس بشيئيتها ونسبيتها ، ومظهرتها خارجياً وتلمس سطوحها ، أي يعلمنا كشف صور اللغات الاجتماعية وبناءها .

إننا نضرب صفحاً هنا عن الأنواع المتنوعة للغبي ولعدم الفهم التي نشأت خلال عملية التطور التاريخي للرواية ، إذ ان كل رواية أو كل اتجاه فني كان يُبرز شكلاً أو آخر من أشكال الغباء أو عدم الفهم ويبني تبعاً لذلك صورته الخاصة عن الغبي (مثال ذلك سذاجة الطفولة عند الرومنطيقيين ، والغريبو الأطوار عند جان بول) . ومتنوعة أيضاً اللغات المغرَّبة المقابلة لأوجه الغباء وعدم الفهم ، كما هي متنوعة وظائف الغباء وعدم الفهم في الجسم الكلي للرواية . إن دراسة أوجه الغباء وعدم الفهم هذه وما يتصل بها من تنويعات اسلوبية وتأليفية في تطورها التاريخي مهمة جوهرية جدّاً وخطيرة وعلى تاريخ الرواية النهوض بها .

خداع النصاب المرِحُ الذي هو كذب مبرر على الكذابين ، والغباء الذي هو عدم فهم مبرَّر للكـــذب ذلكما هما الردان النثريان على الانفعالية الرفيعة وعلى أي رصانة واصطلاحية . وتنتصب بين النصاب والغبي صورة المهرّج بوصفها تأليفاً أصيلاً بينهما . المهرج هو نصاب يضع قناع الغبي كيما يعلّل بعدم الفهم تشويهه وخلطه الفاضحين (المعريين) للغات والأسماء الرفيعة . المهرّج واحدة من أقدم صور الأدب

وكلام المهرّج الذي يحدّده وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازاتُ المهرّج) واحد من أقدم أشكال الكلمة الانسانية في الفن . ووظائف المهرّج الاسلوبية ، كوظائف النصاب والغبي ، محكومة كلياً بالموقف من التنوع الكلامي (في طبقاته الرفيعة) : المهرّج هو ذلك الذي يملك حق التحدث بلغات غير معترف بها وتشويه اللغات المعترف بها عن خبث.

وهكذا فخداع النصاب المرحُ المحاكي للغات الرفيعة محاكاة ساخرة ، وتشويهُها الخبيث وقلبُها على قفاها من قبل المهرّج وأخيراً عدم فهمها الساذج من قبل الغبي — هذه المقولات الحوارية الثلاث المنظّمة للتنوع الكلامي في الرواية في فجر تاريخها تظهر في عصرنا الراهن بوضوح خارجي فريد وتتجسد في صور النصاب والمهرّج والغبي الرمزية . كانت هذه المقولات خلال تطورها اللاحق تتحدد بدقة أكبر وتتمايز وتتخلى عن هذه الصور الخارجية والجامدة رمزياً ، لكنها استمرت تحتفظ إلى هذا بمعناها المنظم للاسلوب الروائي . فهذه المقولات التي تحكم فرادة الحوارات اللغوية الضاربة بجذورها دائماً في عمق الحوارية الداخلية للغة ذاتها ، أي في عدم التفاهم بين المتكلمين بلغات مختلفة . أما بالنسبة إلى تنظيم الحوارات الدرامية فهذه المقولات ، على العكس ، لا يمكن أن تكون لها إلا قيمة ثانوية ، إذ انها تفتقد إلى لحظة الاكتمال الدرامي . النصاب والمهرّج والغبي هم أبطال نسق لا يمكنه الاكتمال من المشاهد المغامراتية الروائية ومن المواجهات الحوارية غير القابلة بدورها للاكتمال . ولهذا بالذات بالامكان محورة هذه القصص محورة نثرية على شكل سلسلة حول هذه الصور ولهذا بالذات أيضاً فهي غير لازمة للدراما . ذلك ان الدراما الخالصة تطمح إلى اللغة

الواحدة التي لا تكتسب طابعاً فردياً إلا بواسطة الشخوص الدراميين . ذلك ان الحوار الدرامي يتحدد بصدام الأفراد في نطاق العالم الواحد واللغة الواحدة (١) . والملهاة استثناء إلى حدّ ما . ومع هذا فمما له دلالته ان ملهاة النصب لم تبلغ من التطور ما بلغته رواية النصب . وصورة فيغارو هي في الواقع الصورة العظيمة الوحيدة لمثل هذه الملهاة (٢).

ان المقولات الثلاث التي استعرضناها ذات أهمية من الدرجة الأولى لفهم الاسلوب الروائي . لقد صنع النصاب والمهرّج والغبي مهد رواية العصر الحديث الأوروبية وتركوا بين قماطه طاقيتهم ذات الخشخيشة. ولمقولاتنا الثلاث هذه ، إلى ذلك ، أهمية لا تقل عما سبق خطورة لفهم الجذور ما قبل التاريخية للتفكير الشري ولفهم علاقاته بالفولكلور.

لقد حددت صورة النصاب الشكل الكبير الأول لرواية الخط الثاني أي رواية المغامرة النصبية .

ولا يمكن فهم بطل هذه الرواية وكلمته في فرادتهما إلا على خلفية رواية الفروسية الاختبارية الرفيعة والأجناس البلاغية الخارجة عن نطاق الأدب (أجناس السيرة والاعترافات والوعظ وغيرها) ، ثم على خلفية رواية الباروكو . وعلى هذه الخلفية فقط يمكن أن نتبين بكل جلاء الجدة والعمق الجذريين لمفهوم البطل وكلمته في رواية النصب .

---

(١) إننا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تعبر عن الحد المثالي للجنس . أما الدراما الاجتماعية الواقعية الحديثة فيمكنها بالطبع ان تكون ذات تنوع كلامي ولغوي .

(٢) نحن لا نتطرق هنا إلى مسألة تأثير الملهاة في الرواية وإلى النشوء المحتمل لبعض أنماط النصاب والمهرج والغبي من الملهاة . ومهما يكن من شأن هذه الأنماط فان وظائفها في الرواية تتغير ، كما إنها تبدي في ظروف الرواية امكانات جديدة تماماً لهذه الصور .

البطل ، حاملُ الخداع المرح ، يوضع هنا بعيداً عن أي انفعالية بطولية أو عاطفية ويوضع بشكل مقصود ومبالغ فيه ، وطبيعته المضادة للانفعالية مكشوفة في كل مكان ، بدءاً من المطلع — من تقديمه نفسه إلى الجمهور هذا التقديم الذي يؤثر تأثيراً حاسماً في مجرى القصة وانتهاء بالخاتمة. البطل يوضع خارج كل تلك المقولات البلاغية أساساً التي تؤسس عادة لصورة البطل في رواية الاختبار : خارج أي حكم ، أي دفاع أو اتهام ، أي تبرير للذات أو توبة . الكلمة عن الانسان تعطى هنا نغمةً جديدة جذرياً خالية من أي رصانة انفعالية .

إلا أن هذه المقولات الانفعالية حدّدت صورة البطولة تحديداً كاملاً في رواية الاختبار كما قلنا وصورة الانسان في معظم الأجناس البلاغية : في السير (التمجيد ، التقريظ) وفي السير الذاتية (تمجيد الذات وتبرير الذات) وفي الاعترافات (الندم ، التوبة) ، وفي الخطابة القضائية والسياسية (الدفع — الاتهام) ، وفي الهجاء البلاغي (الفضح الانفعالي) وغيرها . ان تنظيم صورة الانسان واختيار صفاته والربط بينها وطرق ربط التصرفات والأحداث بصورة البطل تتحدّد كاملاً إما بالدفاع عنه ، بتقريظه ، بتمجيده أو على العكس باتهامه ، بفضحه الخ . وتقوم في أساس هذا كله فكرة معيارية وجامدة عن الانسان تنفي عنه امكانية أي تغيّر جوهري ، ولهذا السبب البطل هنا يقوّم إما تقويماً إيجابياً حتى النهاية أو سلبياً حتى النهاية . زد على ذلك أن ما يهيمن على أساس مفهوم الانسان الذي يحكم بطل الرواية السفسطائية والسيرة والسيرة الذاتية اليونانيتين واللاتينيتين ثم رواية الفروسية فرواية الاختبار والأجناس البلاغية المتصلة بها هو المقولات القانونية البلاغية. ان وحدة الانسان ووحدة تصرفاته (فعله) تحملان طابعاً حقوقياً بلاغيا ، ولهذا السبب

تبدوان خارجيتين وشكليتين من وجهة نظر المفهوم السيكولوجي المتأخر للشخصية . وليس من قبيل المصادفة أن تكون الرواية السفسطائية قد ولدت من التخيل الحقوقي المنفصل عن حياة الخطيب الحقوقية والسياسية . وكان التحليل والتصوير البلاغيان « للجريمة » ، « والفضل » «والمأثرة» وسلامة الرأي السياسي الخ يحددان المخطط التقريبي لتحليل وتصوير السلوك الانساني في الرواية . وهذه الصورة التقريبية كانت تحدّد وحدة الفعل وتصنيفه القطعي . مثل هذه الصور التقريبية كانت تقوم في أساس تصوير الشخصية . . ثم كانت المادة المغامراتية الشهوية والسيكولوجية (البدائية) تتوضع حول هذه النواة البلاغية الحقوقية .

صحيح أنه وُجدت إلى جانب هذه المقاربة البلاغية الخارجية لوحدة الشخصية الانسانية ولسلوكها مقاربة أخرى للذات ، اعترافية « نادمة » ، كان لها هي أيضاً مخططها المبسط في بناء صورة الانسان وسلوكه (منذ أيام أوغسطين) ، لكن تأثير فكرة الاعتراف لدى الانسان الداخلي هذه (وبناء صورة هذا الانسان بالتوافق مع هذه الفكرة) لم يكن ذا شأن في رواية الفروسية وفي رواية الباروكو ، ولم يعظم شأنه إلا في وقت متأخر ، في العصر الحديث .

على هـــذه الخلفية يبرز بوضوح في المقـــام الأول العمل السلبي لرواية النصاب : أي تهديم وحدة الشخصية والفعل والحدث . من هو النصاب ؟ من هو لاساريليو أو جيل بلاس أو غيرهما ؟ أهو نصاب أم انسان شريف ، أهو شرير أم طيّب ، جبان أم شجاع ؟ هل يمكننا التحدث عن أفضال أو جرائم أو مآثر تكوّن وتحدّد صورته ؟ إنه خارج الدفاع والاتّهام ، خارج التمجيد أو الفضح ، إنه لا يعرف الندم ولا تبرير

الذات إذن لا يرتبط بأي معيار وبأي مطلب أو مثل أعلى ، إنه ليس واحداً وليس متماسكاً من وجهة نظر الوحدات البلاغية المتوفرة لقياس الشخصية. كأن الانسان هنا يتحرّر من كل قيود هذه الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد ولايكتمل فيها ، بل يسخر منها .

هنا تسقط كل الصلات القديمة بين الانسان وسلوكه ، بين الحدث والمشاركين فيه . وتتكشف قطيعة حادة بين الانسان ووضعه الخارجي — مقامه ، كرامته ، فئته الاجتماعية . حول النصاب كل الأوضاع والرموز الرفيعة ، الروحية كما الدنيوية ، التي كان الانسان يرتديها بوقار وبكذب منافق تتحول إلى أقنعة ، إلى ألبسة تنكرية ، إلى أدوات تمثيل . في جو الخداع المرح يتم تحويل وتخفيف كل هذه الرموز والأوضاع الرفيعة ، تجري إعادة تنبير جذرية لها .

وإلى إعادة تنبير جذرية كهذه تتعرض ، كما قلنا ، اللغات الرفيعة التي التحمت بأوضاع معينة للانسان .

إن كلمة الرواية ككلمة بطل هذه الرواية لا تكبّل ذاتها بأي من الوحدات النبروية المتوفرة ، إنها لا تسلم ذاتها إلى أي نظام نبروي تقويمي ، إنها تفضل ، حتى حين تحاكي بسخرية أو تضحك ، البقاء كأنما دون أي نبرة ، كلمةً إخبارية جافة.

إن بطل رواية النصب يقابل بطل رواية الاختبار والإغراء ، إنه لا يخلص لشيء ويخون كل شيء ، إلا أنه في هذا كله صادق مع نفسه ، صادق مع طبيعته الخالية من الانفعالية والمتشككة . وهنا يأخذ في النضوج مفهوم جديد للشخصية الانسانية ، مفهوم ليس بلاغياً بل « اعترافي » ، لا زال يتلمّس كلمته ويعد لها تربتها . ان رواية النصاب لما توزع

مقاصدها توزيعاً اوركسترااليا بالمعنى الدقيق للكلمة ، لكنها تعمل على الإعداد لهذا التوزيع إعداد جوهرياً بتخليصها الكلمة من الانفعالية الثقيلة المرهقة لها ومن كل النبرات الميتة والكاذبة وبتخفيف الكلمة بل بتفريغها إلى حد ما . ومن هنا أهمية هذه الرواية إلى جانب قصة النصب الطويلة الهجائية والمحاكاتية ، وإلى جانب الملحمة المحاكاتية ومايرتبط بها كلها من محورة مناسبة للقصص حول صورة المهرّج والغبي .

هذا كله مهدّ السبيل أمام نماذج الخط الثاني الروائية العظيمة كدون كيخوت مثلاً . ففي هذه الأعمال المفصلية العظيمة يصبح الجنس الروائي ما هو بالفعل ، ويكشف كل امكاناته . هنا تنضج تماماً الصور الروائية الثنائية الصوت الحقيقية الفريدة في اختلافها العميق عن الرموز الشعرية وتبلغ أوسع مداها . فاذا كان الوجه المشوّه بالكذب الانفعالي في نثر النصاب والمهرّج المحاكاتي في جوّ الخداع المرح والمريح يتحول إلى نصف قناع فني ومكشوف ، فنصف القناع هذا يخلي مكانه هنا إلى صورة نثرية فنية حقيقية للوجه . اللغات هنا تكفّ عن أن تكون مجرّد موضوع محاكاة ساخرة محاجية خالصة أو محاكاة ساخرة لذاتها ، بل تأخذ في أداء وظيفة التصوير الفني ، التصوير الحقيقي . وتتعلم الرواية استخدام كل اللغات والطرق والأجناس ، وتجبر كل العوالم التي مضى زمانها وشاخت ، وكل العوالم الغريبة والبعيدة اجتماعياً وايديولوجيا على التكلم عن نفسها (العوالم) بلغتها هي وباسلوبها هي . لكن المؤلّف يُعلي (يبني) فوق هذه اللغات مقاصده ونبراته المقترنة حواريا بهذه اللغات . ان المؤلّف يضمّن صورةَ اللغـــة الغريبة فكره دون لوي لرقبة هذه اللغة أو لفرادتها . ان كلمة البطل عن نفسه وعن عالمه تندمج عضوياً ومن الداخل بكلمة المؤلّف عنه وعن عالمه . وفي مثل

هذا الاندماج الداخلي لوجهيّ النظر وللمقصدين وللتعبيرين في كلمة واحدة تكتسب محاكاتيّتها الساخرة طابعاً خاصاً : اذ تبدي اللغةالمحاكاة مقاومة حوارية حية للمَقاصد الغريبة المحاكية : ويأخذ يتردّد في الصورة ذاتها حديث غير مكتمل؛ وتصبح الصورة تفاعلاً حيّاً مكشوفاً بين عوالم ووجهات نظر ونبرات. ومن هنا امكان تغيير نبرة صورة كهذه ، وامكان وجود مواقف مختلفة من النقاش المتردّد داخل الصورة ،واتخاذ مواقع مختلفة في هذا النقاش ، وبالتالي امكان تفسيرات مختلفة للصورة نفسها . الصورة تصبح متعدّدة الدلالات كالرمز . هكذا تنشأ الصور الروائية الخالدة التي تعيش في العصور المختلفة حياة مختلفة . هكذا على سبيل المثال أعيد تنبير صورة دون كيخوت بأشكال مختلفة وفسّرت تفسيرات مختلفة خلال تاريخها اللاحق ، إلا أن هذه التنبيرات والتفسيرات المختلفة كانت استمراراً ضرورياً وعضوياً لتطور هذه الصورة واستكمالا للنقاش غير المكتمل الكامن فيها .

وترتبط هذه الحوارية الداخلية للصور بالحوارية العامة للتنوع الكلامي كله في النماذج الكلاسيكية لرواية الخط الثاني . هنا تتفتح وتتفعّل طبيعة التنوع الكلامي الحوارية ، وترتبط اللغات إحداها بالأخرى وتنيرها (١). ان كل مقاصد المؤلف الجوهرية توزّع اوركستراليا وتنعكس من زاويا مختلفة عبر لغات التنوع الكلامي للعصر . اللحظات الثانوية ، الإخبارية الخالصة التي لها صبغة الملاحظة هي وحدها التي تعطى من خلال كلمة المؤلف المباشرة . ان لغة الرواية تصبح نظام لغات منظّماً فنياً .

---

(١) قلنا سابقاً ان الحوارية المحتملة للغة الخط الأول المنبلة ، إن محاجيتها مع التنوع الكلامي الفج تفقل هنا.

واستكمالا لما عرضناه من فروق بين روايتي الخطين الأول والثاني وبغية المزيد من الدقة سنتوقف أيضاً عند لحظتين تبينان الاختلاف في موقف كل من الخطين الاسلوبيين من التنوع الكلامي .

كانت روايات الخط الأول كما رأينا تدخل تنوع الأجناس الحياتية المعيشية ونصف الأدبية لإخراج التنوع الكلامي الفج من هذهالأجناس ولإحلال لغة « منبّلة » رتيبة محلّه . فلم تكن الرواية بذلك موسوعة لغات بل أجناس . صحيح أن هذه الأجناس كانت تعطى كلها على خلفية تشيع فيها الحوارية هي خلفية لغات التنوع الكلامي المناسبة ، المرفوضة أو المنقاة « المطهّرة » محاجياً ، إلا أن خلفية التنوع الكلامي هذه كانت تبقى خارج الرواية .

كما نلاحظ في الخط الثاني أيضاً نفس الطموح إلى الموسوعية الجنسية (وإن لم يكن بنفس الدرجة) .حسبنا ذكر رواية « دون كيخوت» الغنية جداً بالأجناس الدخيلة . إلا أن وظيفة الأجناس الدخيلة في روايات الخط الثاني تتغير تغيراً حاداً . فهي هنا مسخّرة للهدف الأساسي وهو إدخال التنوع الكلامي وتنوع لغات العصر في الرواية . فادخال الأجناس الخارجة عن الأدب (كالمعيشية مثلاً) لا يتم بهدف إسباغ النبل أو الصفة الأدبية عليها ، إنما ، على الضبط ، لصفتها الخارجة عن الأدب ، لإمكان إدخال لغة غير أدبية (أو حتّى لهجة) في الرواية . ان تعدّدية لغات العصر يجب أن تُمثّل في الرواية .

وعلى أرضية رواية الخط الثاني أخذ يصاغ ذلك المطلب الذي كثيراً ما أُعلن فيما بعد أنه مطلب تكويني للجنس الروائي (بخلاف الاجناس الملحمية الأخرى) ، ثم عُبّر عنه على النحو التالي : على الرواية أن تكون انعكاساً كاملاً ومتكاملاً للعصر .

هذا المطلب تجب صياغته على نحو آخر : يجب أن تُمثل في الرواية أصوات العصر الاجتماعية الايديولوجية كلها ، أي كل لغات العصر الجوهرية إلى حدّ ما ، على الرواية أن تكون مجهر التنوع الكلامي .

في هذه الصيغة يصبح هذا المطلب محايثاً بالفعل لفكرة الجنس الروائي التي حدّدت التطوّر الخلاّق لأهم نوع من أنواع رواية العصر الحديث الكبيرة بدءاً من « دون كيخوت » . فهذا المطلب يكتسب معنى جديداً في رواية التربية ، حيث فكرة الصيرورة المصطفية للانسان وتطوّرِه تقتضي بذاتها تصويراً واسعاً جداً لعوالم العصر الاجتماعية وأصواته ولغاته التي تتم فيها صيرورة البطل المصطفية والمجرّبة . لكن ليست رواية التربية وحدها التي تطالب عن حقّ بهذه السعة (التي لا تدع زيادة لمستزيد) في تصوير اللغات الاجتماعية بطبيعة الحال ، بل ان هذا المطلب يمكن أن يقترن عضوياً بتوجهات ومطالب أخرى متنوعة جداً. وعلى سبيل المثال روايات اي . سو تنزع إلى تصوير العوالم الاجتماعية تصويراً كاملاً وتاماً .

يقوم في أساس مطالبة الرواية بالتصوير الشامل للغات العصر الاجتماعية فهم صحيح لماهية التنوع الكلامي الروائي . فكل لغة لا تتكشف في فرادتها إلا إذا قرنت بكل اللغات الأخرى التي تدخل في نفس الوحدة المتناقضة للصيرورة الاجتماعية . إن كل لغة في الرواية هي وجهة نظر ، هي أفق اجتماعي ايديولوجي لمجموعات اجتماعية فعلية وممثليها المجسّدين . ومادامت اللغة لا تحسّ بذاتها أفقاً اجتماعياً ايديولوجيا فريدا ، فإنه لا يمكنها أن تكون مادة توزيع أوركسترالي ، لا يمكنها أن تصبح صورة لغة . ومن ناحية أخرى ، كل وجهة نظر جوهرية بالنسبة

إلى الرواية يجب أن تكون وجهة نظر مشخصة ، مجسّدة اجتماعياً ، لا أن تكون موقفاً معنوياً مجرّداً خالصاً ، وبالتالي يجب أن تكون لها لغتها الخاصة التي تتحدّ بها اتحاداً عضوياً.الرواية لا تُبْنى على اختلافات معنوية مجرّدة ولا على صدامات خالصة في الحدث ، بل على تناقض اجتماعي مشخص . ولهذا السبب فذلك الحدّ الأقصى من الامتلاء في تصوير وجهات النظر المجسّدة الذي تسعى اليه الرواية ليس حداً أقصى منطقياً منتظماً ، ليس حدّاً أقصى معنوياً خالصاً في تصوير وجهات النظر المحتملة ، لا ، بل إنه اشتمال مشخص وتاريخي على اللغات الاجتماعية الايديولوجية الفعلية الداخلة في تفاعل في عصر ما والمنتمية إلى وحدة متناقضة واحدة في طور التكوّن والصيرورة . ان كل لغة تأخذ تتردّد على الخلفية المشبعة للحوارية التي للغات العصر الأخرى وفي تفاعل حواري مباشر معها (في الحوارات المباشرة) على نحو غير الذي كانت تتردّد عليه فيما لو كانت « في ذاتها» ان صح التعبير (أي دون علاقتها باللغات الأخرى) . فاللغات المختلفة وأدوارُها ومعناها التاريخي الفعلي لا تتكشف تماماً وحتى النهاية إلا في كلية التنوع الكلامي للعصر ، تماماً كما لا يتكشف المعنى النهائي ، الأخير لرد ما في حوار إلاّ حين ينتهي الحوار،إلا حين يقول كل الأطراف مالديهم ، أي في سياق حديث كامل مكتمل فقط . هكذا لغة « أداميس » على شفاه دون كيخوت لا تكشف ذاتها وملء معناها التاريخي حتى النهاية إلا في كلية حوار اللغات في عصر سرفنتس .

ولننتقل إلى اللحظة الثانية التي تبين الفرق بين الخطين الأول والثاني.

ان رواية الخط الثاني تطرح في مقابل مقولة الأدبية نقدَ الكلمة الأدبية بما هي كذلك ، والكلمة الروائية قبل غيرها . والنقد الذاتي

للكلمة هذا هو خصيصة الجنس الروائي الجوهرية . ان الكلمة تُنقد من حيث علاقتها بالواقع : من حيث ادعاؤها عكس الواقع عكسا أمينا ، وتوجيه الواقع وإعادة بنائه (الدعاوى الطوباوية للكلمة) ، والحلول محلّ الواقع بوصفها بديله (الحلم ، التخيل القائم مقام الحياة) . حتّى إننا نجد في « دون كيخوت » اختبار الكلمة الروائية الأدبية بالحياة ، بالواقع . وبقيت رواية الخط الثاني في تطوّرها اللاحق رواية اختبار الكلمة الأدبية إلى حدّ ما ، إلاّ اننا نلاحظ نمطين من هذا الاختبار .

النمط الأول يركز نقد الكلمة الأدبية واختبارها حول البطل- «الانسان الأدبي » الذي ينظر إلى الحياة بعينيْ الأدب ويحاول أن يحيا «حسب الأدب » ودون كيخوت ومدام بوفاري أشهر نماذج هذا النمط . إلا أن « الانسان الأدبي » واختبار الكلمة الأدبية المرتبط به موجودان في كل رواية كبيرة تقريباً ـــ هذه هي بقدر أو بآخر حال كل أبطال بلزاك ودوستويفسكي وتورغنيف وغيرهم . الشيء المختلف فقط هو وزن هذه اللحظة في كلية الرواية .

أما النمط الثاني من الاختبار فيُدخل المؤلّف الذي يكتب الرواية (« كشف الطريقة » حسب مصطلحات الشكليين) إنما ليس بصفة بطل ، بل بصفة المؤلّف الفعلي لهذا العمل . فإلى جانب الرواية المباشرة تعطى مقاطع من « رواية عن الرواية » (والنموذج الكلاسيكي لهذا النمط هو « تريسترام شندي » بطبيعة الحال) .

وبالإضافة إلى ذلك يمكن لكلا النمطين من اختبار الكلمة الأدبية أن يجتمعا ويتحدا . وهكذا نجد حتّى في « دون كيخوت » عناصر رواية عن الرواية (المساجلة بين المؤلّف ومؤلّف الجزء الثاني المزوّر) . ثم

يمكن لأشكال اختبار الكلمة الأدبية أن تكون جدّ مختلفة (وأنواع النمط الثاني متباينة بنوع خاص) . وأخيراً لابدّ من التنويه تنويهاً خاصاً باختلاف درجة محاكاة الكلمة الفنية المختبرة. فالقاعدة أن اختبار الكلمة يقترن بمحاكاتها الساخرة ، لكن درجة المحاكاة الساخرة وكذلك درجة قدرة الكلمة المحاكاة على المقاومة الحوارية يمكن أن تختلفا اختلافاً كبيراً : من المحاكاة الأدبية الخارجية والفجة (التي هي غاية ذاتها) وحتى التضامن شبه الكامل مع الكلمة المحاكاة (« السخرية الرومنطيقية ») وفي موقع وسط بين هذين الحدين الأقصيين ،أي بين المحاكاة الأدبية الخارجية وبين « السخرية الرومنطيقية » ، نجد رواية « دون كيخوت» بكلمتها المحاكية ذات الحوارية العميقة إنما الموازنة بحكمة . ويمكن ، استثناءً ، اختبار الكلمة الأدبية في الرواية دون أي أثر للمحاكاة والمثال الحديث المثير للاهتمام هو رواية م . برشفين « وطن الغرانيق » . فالنقد الذاتي للكلمة الأدبية هنا (رواية عن الرواية) يتحول إلى رواية فلسفية عن الابداع تخلو من أي محاكاة ساخرة .

وهكذا تخلي مقولة الأدبية في الخط الأول بدعواها الدوغماتية عن دورها الحيوي المكان لاختبار الكلمة الأدبية ونقدها الذاتي في روايات الخط الثاني .

ومع مطلع القرن التاسع عشر ينتهي التعارض الحاد بين خطي الرواية الاسلوبيين : بين أماديس من جهة وغرغنتوا وبنتغرويل ودون كيخوت من جهة أخرى ؛ بين رواية الباروكو الرفيعة ورواية « البسيط جداً» (Simplissimus) وروايات سوريل وسكارون من ناحية أخرى ؛

(١) الرواية لريميلسهوزن .

بين رواية الفروسية من جهة وملحمة المحاكاة الساخرة والقصة الهجائية ورواية النصب من ناحية أخرى ؛ بين روسو وريتشاردسون من ناحية وفيلدنغ وستيرن وجان بول وغيرهم من ناحية أخرى. يمكننا بالطبع أن نتبع حتّى يومنا هذا تطوراً خالصاً إلى حدّ ما لكل من الخطين ، لكن هذا التطوّر يجري بعيداً عن الطريق الأساسي للرواية الجديدة . فكل أنواع رواية القرنين التاسع عشر والعشرين التي تنطوي على قيمة ما تحمل طابعاً مختلطا ، وإن كان الخطّ الثاني هو المهيمن فيها طبعاً . ومما له دلالته أن الخط الثاني إياه يهيمن اسلوبياً حتّى في رواية الاختبار الخالصة التي تعود إلى القرن التاسع عشر ، مع ان لحظات الخط الأول فيها قوية نسبياً . ويمكن القول إن سمات الخط الثاني تصبح مع مطلع القرن التاسع عشر السمات الأساسية المكونة للجنس الروائي عامة . فالكلمة الروائية أظهرت امكاناتها الخاصة بها دون سواها في الخط الثاني تحديداً . والخط الثاني هو الذي كشف مرّة ولكل مرّة الامكانات الكامنة في الجنس الروائي . وفيه أصبحت الرواية ما هي عليه .

فما هي المقدمات السوسيولوجية لكلمة الخط الاسلوبي الثاني الروائية؟ لقد نشأت الرواية حين وُجدت أفضل الشروط لتفاعل اللغات والإنارة المتبادلة بينها ، لتحوّل التنوع الكلامي من « الوجود في ذاته » (حين لا تعرف اللغات إحداها الأخرى أو حين تستطيع إحداها تجاهل الأخرى) إلى « وجوده لذاته » (حين تتكشف لغات التنوع الكلامي إحداها للأخرى وتُضحي إحداها الخلفية المشيعة للحوارية بالنسبة إلى الأخرى). ان لغات التنوع الكلامي كالمرايا الموجهة إحداها إلى الأخرى التي تعكس كل بطريقتها قطعة ، زاوية صغيرة من العالم ، تجعلنا نخمن ونرى

خلف أشكالها المتبادلة الانعكاس عالماً أوسع وذا مستويات وآفاق أكثر مما تستطيع لغة واحدة ، مرآة واحدة أن ترينا .

ان عصر الاكتشافات الفلكية والرياضيات والجغرافية الكبرى التي حطمت محدودية العالم القديم وانغلاقه ، محدودية القيمة الرياضية، ووسعت حدود العالم الجغرافي القديم ، ان عصر الانبعاث والبروتستنتية اللذين حطّما مركزية القرون الوسطى الايديولوجية الكلامية ، إن عصراً كهذا لم يكن ليناسبه إلا وعي لغوي غاليليئي ، وعي جسّد ذاته في كلمة الخط الاسلوبي الثاني الروائية .

وختاماً لابد لنا من إيراد بعض الملاحظات المنهجية.

ان عجز الاسلوبية التقليدية التي لا تعرف إلا وعياً لغوياً بطليموسيا أمام فرادة النثر الروائي الحقيقية ، وعدمَ صلاحية المقولات الاسلوبية التقليدية التي تستند إلى وحدة اللغة وإلى القصدية المتساوية المباشرة لكل مقومات هذه اللغة للتطبيق على هذا النثر ، وتجاهلَ القيمة المؤسلِبة الهائلة التي للكلمة الغريبة والتي لوضع الكلام غير المباشر ، المتحفظ ، هذا كله أدى عادة إلى استبدال التحليل الاسلوبي للنثر الروائي بوصف لساني محايد للغةِ عمل ما أو إلى ما هو أسوأ من ذلك ـ أعني وصف لغة كاتب ما .

لكن وصفاً كهذا للغة لا يمكنه بذاته أن يقدّم شيئاً لفهم الاسلوب الروائي . زد على ذلك أنه باطل منهجياً حتى بوصفه وصفاً لسانيا للغة ، ذلك أنه لا توجد في الرواية لغة واحدة بل لغات تقترن فيما بينها في وحدة اسلوبية خالصة وليس في وحدة لغوية إطلاقاً (كما يمكن للهجات أن تختلط وتشكل وحدات لهجوية جديدة) .

إن لغة رواية الخط الثاني ليست لغة واحدة تشكلت منشئياً من اختلاط لغات ، لكنها ، كما نوّهنا أكثر من مرة ، نظام فني فريد للغات لا تقع في مستوى واحد . وحتى لو صرفنا النظر عن كلام الشخوص وعن الأجناس الدخيلة ، فان كلام المؤلّف ذاته يبقى مع هذا نظامَ لغات اسلوبياً : اذ ان كتلا هامة من هذا الكلام تؤسلب (مباشرة أو بالمحاكاة الساخرة ، أو بسخرية) اللغات الغريبة ، وتتناثر فيها الكلمات الغريبة غيرَ مُنصصة بل تعود شكلاً إلى كلام الكاتب لكنها مُبْعَدَة بوضوح عن شفتيه بنبرة سخرية أو محاكاة ساخرة أو محاججة أو بأي نبرة تحفّظ أخرى . إن إرجاع كل هذه الكلمات الموزّعة توزيعاً أوركسترالياً والمغرّبة إلى القاموس الواحد لمؤلّف ما ، وإرجاع الخصائص الدلالية والنحوية للكلمات والأشكال الموزّعة توزيعاً أوركسترالياً إلى خصائص الدلالة والنحو لدى المؤلف ، أي ادراك هذا كله ووصفه وكأنه السمات اللسانية للغة ما واحدة للمؤلف أمر غير معقول وسخيف كلامعقولية وسخف « تجبير » الأخطاء اللغوية التي يقترفها أحد شخوص الرواية ويعرضها المؤلّف عرضاً « مادياً » لحساب لغة هذا الكاتب . ان نبرة المؤلف موجودة بالطبع على كل هذه العناصر اللغوية الموزّعة توزيعاً أوركسترالياً والمغرّبة ، وهذه العناصر محكومة في نهاية المطاف بارادة المؤلّف الفنية ، وهي من مسؤوليته الكاملة ، لكنها لا تعود إلى لغة المؤلّف ولا تقع ولغته في مستوى واحد . ان وصف لغة الرواية مهمة لا معنى لها من الناحية المنهجية لأن موضوع هذا الوصف نفسَه — أي اللغة الواحدة للرواية — لا وجود له إطلاقاً.

إن ما يعطى في الرواية هو نظام فني اللغات أو بكلام أدق لصور اللغات ، والمهمة الفعلية لتحليل الرواية تحليلاً اسلوبياً هي الكشف عن

اللغات الموزّعة أوركسترالي المتوفرة في قوام الرواية ، وفهم درجة ابتعاد كل لغة عن المرجع المعنوي الأخير للعمل ، ومختلفِ زوايا انعكاس المقاصد فيها ، وفهم علاقاتها الحوارية المتبادلة ، وأخيراً تحديد الخلفية المتنوعة كلاميا المشبعة للحوارية خارج العمل بالنسبة لكلمة المؤلف المباشرة فيما لو وجدت هذه الكلمة المباشرة (وهذه المهمة الأخيرة هي الأساسية بالنسبة لرواية الخط الأول) .

إن حل هذه المهام الاسلوبية يفترض أول ما يفترض نفاذاً فنياً إيديولوجيا عميقاً إلى صلب الرواية (١). مثل هذا النفاذ (المدعّم بالمعرفة بطبيعة الحال) يستطيع وحده استكناه الفكرة الفنية الجوهرية للكل الروائي والشعور ، انطلاقاً من هذه الفكرة ، بأدق الفروق في ابتعاد لحظات اللغة المختلفة عن المرجع المعنوي الأخير للعمل ، وبأدق الفروق في تنبير المؤلّف للغات وللحظاتها المختلفة الخ . ولا تستطيع أي ملاحظات لسانية مهما دقت الكشف أبداً عن حركة مقاصد المؤلّف هذه ولا عن لعبها بين اللغات المختلفة ولحظاتها . ان الادراك الايديولوجي الفني لكلية الرواية يجب أن يوجّه طول الوقت تحليلها الاسلوبي . وعلينا ألا ننسى بالإضافة إلى ذلك أن اللغات المُدخلَة في الرواية أخذت شكل صور فنية للغات (فهي ليست معطيات لسانية خاما) ، وان هذا الشكل الذي اتخذته يمكن أن يكون فنياً وموفقاً بدرجة أو بأخرى ، وان يتجاوب بقدر أو بآخر وروح اللغات المصورّة وقوّتها .

لكن النفاذ الفني وحده لا يكفي بطبيعة الحال . فالتحليل الاسلوبي

(١) مثل هذا النفاذ يفترض أيضاً تقويم الرواية ، وليس تقويمها الفني بالمعنى الضيق وإنما أيضاً تقويمها الايديولوجي ، ذلك أنه لا فهم في دون تقويم .

يصطدم بجملة صعوبات، خصوصاً حين يتعامل مع أعمال تعود إلى عصور بعيدة ولغات غريبة حيث لا يجد الإدراك الفني سنداً له في السليقة اللغوية الحية . في هذه الحالة تبدو اللغة ، نتيجة ابتعادنا عنها ، وكأنها في مستوى واحد ، فنحن لا نشعر فيها بالبعد الثالث ولا بالفروق بين المستويات والأبعاد . هنا تستطيع الدراسة اللغوية التاريخية اللسانية للنظم اللغوية والأساليب (الاجتماعية ، المهنية ، الجنسية ، الاتجاهية الخ) الموجودة في عصر ما مساعدتنا مساعـــدة جوهرية في استعادة البعد الثالث في لغة الرواية واستعادة التباين والمسافات فيهـــا . لكن اللسانيات المعاصرة تظل دعامة ضرورية للتحليل الاسلوبي حتّى لدى دراستنا الأعمال المعاصرة .

إلا أن هذا أيضاً لا يكفي . فبدون فهم عميق للتنوع الكلامي ، ولحوار اللغات في عصر ما ، لا يمكن للتحليل الاسلوبي للرواية أن يكون مثمراً . ولكن كيما نفهم هذا الحوار ، كيما نسمع بوجه عام هنا **حواراً** لأول مرّة ، لا تكفينا المعرفة اللسانية والاسلوبية بهيئة اللغات ، بل يلزمنا فهم عميق للمعنى الاجتماعي الايديولوجي لكل لغة ، ومعرفة دقيقة بالتوزع الاجتماعي لكل أصوات العصر الايديولوجية .

إن تحليل الاسلوب الروائي يصطدم بصعوبات **من نوع خاص** تحددها سرعة جريان عمليتي تحوّل تخضع لهما أي ظاهرة لغوية : عملية القوننة (Canonisation) وعملية إعادة التنبير .

فبعض عناصر التنوع الكلامي المُدخَلَة في لغة الرواية كالتعابير المحلية والمهنية التقنية الخ يمكنها أن تخدم توزيع المؤلف لمقاصده (وبالتالي تستخدم بتحفظ ، مع احتفاظ بمسافة معينة) . وبعض عناصر التنوع الكلامي الأخرى ، الشبيهة بالأولى ، تكون قد فقدت في اللحظة

إياها نكهتها « اللغوية الغريبة » التي تكون اللغة الأدبية قد قوننتها وكرستها وبالتالي لا يعود المؤلِّف يشعر بها في نظام لهجة محلية أو أرغة ، بل في إنظام اللغة الأدبية. وسيكون خطأ فادحاً عزو وظيفة التوزيع الأوركسترالي إليها : فهي قد صارت ولغة المؤلِّف في مستوى واحد ، أو صارت ، فيما لو لم يكن المؤلِّف متضامناً حتى مع اللغة الأدبية المعاصرة ، في مستوى لغة موزّعة اوركستراليا أخرى (لغة أدبية وليست محلية) . ولكن يصعب جداً في حالات أخرى تقرير ماهو الشيء الذي أصبح بالنسبة إلى المؤلِّف عنصراً مقونَناً من عناصر اللغة ، وماهو الشيء الذي لا زال يشعر فيه بالتنوع الكلامي . وتعظم هذه الصعوبة بقدر ما يبعد العمل المحلَّل عن الوعي المعاصر . ففي العصور التي يبلغ فيها التنوع الكلامي مداه ، أي حين يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوتراً وقويا بشكل خاص ، حين يغمر التنوع الكلامي اللغة الأدبية من كل النواحي ، أي بالضبط في العصور الأكثر مناسبة للرواية ، تُقونَن لحظاتِ التنوع الكلامي وتنتقل من نظام لغة إلى آخر بسهولة وسرعة مفرطتين : تنتقل من لغة معيشة إلى لغة أدبية ، ومن لغة أدبية إلى لغة معيشة ، من أرغة مهنية إلى لغة معيشية عامة ، من جنس إلى جنس آخر الخ . وفي هذا الصراع المتوتر تبرز الحدود وتمحي في آن ، ويستحيل أحياناً تبين أين بالضبط امحت الحدود وانتقل أحد أطراف الصراع إلى أرض الغير . وهذا كله يولد صعوبات هائلة أمام التحليل . وفي العصور الأكثر استقراراً تكون اللغات أكثر محافظة وتجري عملية القوننة على نحو أبطأ وأصعب يمكن اقتفاء آثارها بسهولة . الا أنه يجب القول ان سرعة القوننة لا تخلق صعوباتٍ إلا في تفاصيل التحليل الاسلوبي ودقائقه (وفي المقام الأول لدى تحليل الكلمة الغريبة المنثورة

شتاتاً في كلام المؤلف) ، إلا انها لا تستطيع إعاقة فهم اللغات الأساسية الموزّعة اوركسترا ليا والمسارات الأساسية لحركة المقاصد ولعبها .

والعملية الثانية — تغيير مواقع النبرة — أعقد كثيراً ، ويمكنها تشويه الاسلوب الروائي تشويها أكثر جوهرية . فهذه العملية تمس إحساسنا بالمسافات ونبرات المؤلّف المتحفظة إذ تمحي الفروق بينها بالنسبة إلينا وقد تلغيها تماماً في أحيان كثيراً . لقد تهيأ لنا أن قلنا ان بعض أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعها تفقد بسهولة كبيرة بالنسبة إلى الإدراك صوتها الثاني وتتحد بالكلام المباشر الأحادي الصوت . وهكذا فالمحاكاة الساخرة ، حيثما لا تكون غاية بذاتها بل تتصل بوظيفة تصويرية ، يمكنها في ظروف معينة أن تضيع بسرعة وسهولة كبيرتين بالنسبة إلى الإدراك أو أن يضعف زخمها إلى حدّ كبير . لقد سبق وقلنا ان الكلمة المحاكاة محاكاة ساخرة في الصورة النثرية الأصيلة تبدي مقاومة حرارية داخلية للمقاصد المحاكية محاكاة ساخرة : فالكلمة ليست مادة «شيئية» ميتة في يد الفنان الذي يتعامل بها ، بل كلمة حية ومتماسكة وأمينة مع نفسها في كل شيء ، كلمة قد تصبح غير مناسبة لوقتها ومضحكة ، لكن معناها إذا تحقق مرة لا يمكنه أن يخبو نهائياً أبداً . فمع تغيّر الظروف قد يعطي هذا المعنى ومضات جديدة وساطعة ويحرق القشرة «الشيئية » التي نمت عليه وبالتالي يحرم نبرة المحاكاة الساخرة أرضيتها الحقيقية ويعتّمها ويطفئها . وبالإضافة إلى ذلك يجب أخذ الخصوصية التالية لأي صورة نثرية عميقة بعين الاعتبار وهي أن مقاصد المؤلّف تتحرك فيها وفق خط منحن ، وان المسافات بين الكلمة والمقاصد تتغير باستمرار ، أي ان زاوية الانعكاس تتغير ، ففي أعلى الخط المنحني

يمكن أن يوجد تضامن كامل بين المؤلّف وصورته (الصورة التي يرسمها) ، وان يتوحّد صوتاهما ، بينما يمكن أن تنشأ في النقاط الدنيا من الخط المنحني ، على العكس من ذلك ، شيئية كاملة للصورة وبالتالي محاكاة ساخرة لها فجة ومفتقرة إلى الحوارية العميقة . ويمكن لاندماج مقاصد المؤلف والصورة وللشيئية التامة للصورة أن يتناوبا بشكل حاد في مقطع صغير من العمل (مثال ذلك ما نجده عند بوشكين بالنسبة إلى صورة اونيغين ، وإلى صورة لينسكي جزئياً) . وبطبيعة الحال يمكن للخط المنحني لحركة مقاصد المؤلّف ان يكون على درجة قليلة أو كبيرة من الحدّة ، ويمكن للصورة الفنية بدورها أن تكون أكثر استقراراً وتوازناً . ويمكن في حال تغيّر ظروف إدراك الصورة ان يصبح الخط المنحني أقل حدّة ، وقد يتحول ، ببساطة ، إلى خط مستقيم : في هذه الحال تصبح الصورة كلها إما قصدية مباشرة أو على العكس شيئية خالصة ومحاكية محاكاة ساخرة فجّة .

علام يتوقف التغير في نبرة صور الرواية ولغاتها ؟ إنه يتوقف على تغيّر الخلفية التي تشيع الحوارية فيها ، على التغيرات في قوام التنوع الكلامي . ففي تغير الحوار بين لغات العصر تأخذ لغة الصورة تتردّد بشكل مختلف ، ذلك لأنها تنار بشكل مختلف ، ذلك لأنها تُدرك على خلفية مشيعة للحوارية فيها تختلف عن سابقتها . وفي هذا الحوار الجديد يمكن أن تتعاظم في الصورة وكلمتها قصديتها الخاصة المباشرة وتتعمق ، أو ، على العكس ، يمكن أن تصبح الصورة شيئية تماماً : الصورةُ الهزلية يمكن أن تصبح مأساوية ، والصورة المفضوحة فاضحة الخ .

وفي مثل هذا النوع من إعادة التنبير ليس هناك تخط فاضح لإرادة المؤلّف . ويمكن القول إن هذه العملية تجري في **الصورة ذاتها** وليس

في ظروف الإدراك المتغيرة فقط ، إذ ان جلّ ما تفعله هذه الظروف هو أنها تفعّل القدرات الموجودة في هذه الصورة أصلا (والحقيقة أنها أضعفت في الوقت نفسه قدرات أخرى) . ويمكننا التأكيد ، ولنا بعض الحق في ذلك ، ان الصورة في وجه ما من الوجوه تُفهم وتُسمع أفضل من ذي قبل . وعلى أي حال فان قدراً من عدم الفهم هنا يقترن بفهم جديد ومعمّق .

ان عملية تغيير التنبير هي ، في حدود ما ، عملية حتمية ومشروعة لا بل مثمرة . لكن هذه الحدود يمكن تخطيها بسهولة حين يكون العمل بعيداً عنا وحين نأخذ في ادراكه على خلفية غريبة عنه تماماً . وفي حالة إدراك كهذا يمكن العمل أن يتعرض إلى إعادة تنبير تشوهه جذرياً ؛ هكذا كان مصير الكثير الكثير من الروايات القديمة . لكن الذي يشكل خطورة خاصة على العمل هو إعادة تنبير مستبذِلة مبسِّطة تهبط من كل الوجوه دون مستوى فهم المؤلِّف (وعصره) ، وتحوّل الصورة الثنائية الصوت إلى صورة أحادية الصوت مسطحة : إلى صورة بطولية زائفة وانفعالية عاطفية ، أو على العكس إلى هزلية بدائية . هكذا على سبيل المثال حَمِل الإدراكُ البدائي الضيق الأفق لصورة لينسكي ، وحتى لصورة قصيدته « لينسكي » « أين أين انسحبت » المتسمة بميسم المحاكاة الساخرة ، على « محمل الجدّ » ، أو الادراكُ البطولي الخالص لبتشورين بأسلوب أبطال مارلينسكي .

ان أهمية عملية تغيير مواقع النبرة عظيمة جداً في تاريخ الأدب ، فكل عصر يغيّر على طريقته نبرة العمل الأقرب إليه زمنياً . والحياة التاريخية للمؤلفات الكلاسيكية هي في الحقيقة عملية تغيير مستمرة

لنبرتها الاجتماعية الايديولوجية . وهذه الإعمال قادرة ، بفضل الامكانات القصدية الكامنة فيها ، على أن تكشف في كل عصر وعلى الخلفية الجديدة المشيعة للحوارية فيها لحظات معنوية جديدة باستمرار ؛ وبالتالي يستمر قوامها المعنوي في النماء والتطوّر . كما ان تأثيرها في الإبداع اللاحق يتضمن بالضرورة إعادة التنبير . ان الصور الجديدة في الأدب غالباً ما تنشأ عن طريق إعادة تنبير الصور القديمة ، وعن طريق نقلها من مقام نبروي إلى آخر ، من المستوى الهزلي إلى المأساوي على سبيل المثال ، أو العكس .

ويورد ف . ديبيليوس في كتبه أمثله شيقة على مثل هذا الخلق للصور الجديدة عن طريق إعادة تنبير القديمة . فالأنماط المهنية والفئوية للرواية الانكليزية — الأطباء ، ورجال القانون ، والإقطاعيون — ظهرت أول ما ظهرت في الأجناس الهزلية ، ثم انتقلت إلى المستويات الهزلية الثانوية للرواية بصفتها شخوصاً « شيئية » ثانوية ، ومن ثم انتقلت بعد فترة إلى المستويات العليا للرواية واستطاعت أن تصبح أبطالها الرئيسيين. وإحدى الوسائل الجوهرية لتحويل البطل من المستوى الهزلي إلى مستوى أرفع هو تصويره في محنته وآلامه . فآلام البطل تنقل البطل الهزلي إلى مقام آخر ، أرفع . هكذا ساعدت صورة البخيل الهزلية التقليدية على استيعاب صورة الرأسمالي الجديدة مرتقية بها حتى صورة دومبي المأساوية .

ولإعادة تنبير الصورة الشعرية وتحويلها إلى صورة نثرية أو العكس أهمية خاصة . هكذا نشأت في القرون الوسطى ملحمة المحاكاة الساخرة التي قامت بدور جوهري في التمهيد لرواية الخط الثاني (وإنجازُها

الكلاسيكي هو اريوستو) . كما ان اعادة تنبير الصور لدى نقلها من ميدان الأدب إلى الفنون الأخرى (الدراما ، الأوبرا ، الرسم) ذات أهمية كبيرة . والمثال الكلاسيكي على هذا هو التغيير الكبير نسبياً في موقع النبر الذي أدخله تشايكوفسكي على « يفغيني اونيغين » ، والذي أثر تأثيراً كبيراً في الأدراك الضيق لصور هذه الرواية بعد أن خفّف من شحنة المحاكاة الساخرة فيها (١) .

تلكم هي عملية إعادة التنبير . وعلينا أن نعترف بقيمتها الانتاجية العالية في تاريخ الأدب . ولزام علينا ، في دراستنا الاسلوبية الموضوعية لروايات العصور القديمة ، ان نأخذ هذه العملية بالاعتبار دائماً ، وأن نربط بدقة الاسلوب الذي ندرسه بخلفية التنوع الكلامي لعصره التي تشيع فيه الحوارية . ثم ان الأخذ بعين الاعتبار لكل التغيرات اللاحقة في موقع النبر التي تطرأ على صور رواية ما ، على صورة دون كيخوت مثلاً ، يكتسب أهمية كشفية هائلة ، فهو يعمق ويوسع فهمها الايديولوجي الفني ، ذلك ان الصور الروائية العظيمة تستمر في النماء والتطور حتى بعد ولادتها ، وقادرة على التحول تحوّلا خلاقاً في العصور الأخرى البعيدة عن يوم وساعة ولادتها .

١٩٣٤ – ١٩٣٥

---

(١) إن مسألة الكلمة الثنائية الصوت المحاكاتية والساخرة (وبتعبير أدق مثيلاتها) في الأوبرا والموسيقا والرقص (رقصات المحاكاة الساخرة) مسألة بالغة الخطورة .

من تاريخ الكلمة الروائية

١

لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جد قصير . فكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية جنساً شعرياً مستقلاً ، بل كانت ترجعه إلى الأجناس البلاغية المختلطة. وأوائل منظري الرواية يُوي (« Essai sur L'origine des romans) 1670) ، فيلند (في مقدمته المعروفة لـ « أغاتون » ١٧٦٦–١٧٦٧) ، بلنليبنبورغ (« versuchuber den Roman » ، ١٧٧٤ وقد صدرت الدراسة غفلا من اسم صاحبها) والرومنطيقيون (فريدريك شليغل ، نوفاليس) لم يتطرقوا على الإطلاق تقريباً إلى المسائل الاسلوبية (١) . وأخذ يتنامى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

---

(١) كان الرومنطيقيون يؤكدون ان الرواية جنس مختلط (مزج بين الشعر والنثر) يضم في قوامه أجناساً مختلفة (لا سيما الغنائية) لكن الرومنطيقيين لم يستخلصوا من تأكيدهم هذا استنتاجات اسلوبية . انظر على سبيل المثال « رسالة في الرواية» لصاحبها فريدريك شليغيل .

اهتمام حاد بنظرية الرواية بوصفها الجنس الأوروبي الأساسي (١) ، لكن الدراسة كانت تتركز بشكل يكاد يكون مطلقاً على مسائل البناء والموضوع (الثيما)(٢) ، لكن مسائل الاسلوبية لم تمس فيها إلاّ عرضا ، بل كانت تعالج بلا مبدئية كاملة .

وبدءاً من عشرينات هذا القرن تبدل الموقف تبدلا حاداً إلى درجة ما : فقد صدر عدد ليس بالقليل من الأعمال التي تتناول اسلوبية بعض الروائيين وبعض الروايات . وكانت هذه الأعمال غنية في الكثير من الأحيان بالملاحظات القيمة (٣) لكن خصائص الكلمة الروائية ، لكن الخصوصية الاسلوبية للجنس الروائي لم يكشف النقاب عنها . زد على ذلك انه حتى قضية هذه الخصوصية ذاتها لم تطرح حتى الآن بالمبدئية المطلوبة . فنحن نلاحظ خمسة أنماط في المقاربة الاسلوبية للكلمة الروائية : ١) يجري تحليل أدوار (*) المؤلف في الرواية ، أي كلمة المؤلِّف المباشرة فقط (والمفروزة ، إلى هذا ، بقدر أو بآخر من الصحة) ، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة المباشرة (الاستعارات ،

---

(١) في ألمانيا بدءاً من أعمال شبيلهاهن (التي أخذت تظهر من عام ١٨٦٤) ، وعلى الأخص بدءاً من دراسة ر . رييمن 1902 « goethes Romantechnik » ، وفي فرنسا بدءاً من برونيتير ولنسون أساساً .

(٢) اقترب باحثو تقنية « التأطير » في النثر الفني « Ramenerzahlung ») ودور الراوية في الملحمة « /Die Rolle des Erz . kate Friedeman) ahlers in der Epik . Leipzig 1910) من القضية المبدئية في الرواية وهي تعددية أساليب ومستويات الجنس الروائي ؛ لكن هذه القضية بقيت دون معالجة على المستوى الاسلوبي .

(٣) يمثل عمل H.Hatzfeld . Don- Quijote als Worthunst Werk, Leip zig-Berlin , 1927 أهمية خاصة .

(*) الدور بمعناه الموسيقي « المترجم»

التشابيه ، التنخّل المفرداتي الخ) ؛ ٢) يتم استبدال التحليل الاسلوبي للرواية بوصفها كلاً فنياً بوصف ألسني محايد للغة الروائي (١) ؛ ٣) تُختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي يُنْسَب إليه الروائي (المميزة للاتجاه الرومنطيقي ، الطبيعي ، الانطباعي إلخ) (٢) ؛ ٤) يجري البحث في الرواية عمّا يعبّر عن فردية المؤلِّف ، أي تحلّل لغة الرواية على أنها الاسلوب الفردي للغة الروائي (٣) ؛ ٥) تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي ، وتحلل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية (٤) .

ان أنماط التحليل الاسلوبي الخمسة هذه كلها تُغفل بقدر أو بآخر خصائص الجنس الروائي والظروف الخاصة لحياة الكلمة في الرواية. فهي لا تأخذ لغة الروائي واسلوبه على أنهما لغة **الرواية** واسلوبها ، بل تأخذهما إما بوصفهما تعبيراً عن فردية فنية معينة وإما بوصفهما اسلوب اتجاه معين ، وإما بوصفهما ظاهرة اللغة الشعرية العامة. ففردية المؤلِّف الفنية والاتجاهُ الأدبي ، والخصائص العامة للغة الشعرية ، وخصائص

---

(١) وعلى سبيل المثال كتاب : I. sainéan . La Langue de Rabelais Paris ; T . 1 -1922 . T II - 1923

(٢) ذلكل على سبيل المثال كتاب : G .Loexh . Die impressionistisch Syntax derGoncourts. , Nurnberg , 1919 .

(٣) لكم هي حال دراسات الفوسليريين الاسلوبية ، وينبغي التنويه هنا خاصة بأعمال ليوشبيتسر في دراسة اسلوبية شارل لوي فيليب وشارل بيغي ومارسيل بروست التي جمعت في كتاب Stilstudien (B .II. stilsprachen 1928)

(٤) يأخذ كتاب ف . ف . فينوغرادوف « في النثر الفني » بوجهة النظر هذه ويبنى عليها .

اللغة الأدبية لعصر ما تحجب عنا في هذه الحالات كلها **الجنس** الروائي نفسه بمتطلباته الخاصة من اللغة وبالامكانات الخاصة التي يكشفها أمام اللغة . ونتيجة هذا كله أننا نقع في معظم الدراسات المتعلقة بالرواية على تنويعات اسلوبية طفيفة نسبياً — فردية أو تخص وتميز اتجاهاً أدبياً معيناً — . وهذه التنويعات الاسلوبية الطفيفة تحجب عن ناظرينا حجباً تاماً الخطوط الاسلوبية الكبيرة المحكومة بتطور الرواية بوصفها جنساً خاصاً . زد على ذلك ان الكلمة في ظروف الرواية تحيا حياة خاصة جداً يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الاسلوبية التي نشأت على أساس الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة .

ان الفروق بين الرواية وبعض الأشكال الأخرى القريبة منها وبين الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة جوهرية ومبدئية بحيث ان أي محاولة ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورية **الشعرية** ومعاييرها على الرواية مآلها الإخفاق . ذلك ان الصورية الشعرية بالمعنى الضيق ، على الرغم من وجودها في الرواية (في كلمة المؤلف المباشرة في المقام الأول) ، ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة إلى الرواية . زد على ذلك ان الصورية الشعرية المباشرة هذه تكتسب في الرواية في أحيان كثيرة جداً وظائف خاصة تماماً ، وظائف غير مباشرة . إليكم على سبيل المثال كيف يصف بوشكين شعر لينسكي :

كان يغني الحب ، هو المؤتمر بأمر الحب ،
وكانت أغنيته صافية
كأفكار عذراء ساذجة
كحلم طفل صغير ، كالقمر . . .

(يلي ذلك تطوير للتشبيه الأخير)

ان الصور الشعرية (وبالذات التشابيه الاستعارية) التي تصور « نشيد» لينسكي ليس لها معنى شعري مباشر هنا . ويمكن فهمها على أنها صور بوشكينية شعرية مباشرة (مع أن صفات هذا « النشيد » معطاة هنا ، من حيث الشكل ، من قبل المؤلِّف بوشكين) . ان « نشيد » لينسكي هنا يصف نفسه ، بلغته هو ، وبطريقته الشعرية هو . أما وصف بوشكين المباشر « لنشيد » لينسكي — وهو موجود في الرواية — فيتردّد على نحو آخر تماماً :

هكذا كان يكتب بلغة قديمة ومهلهلة

ما يتردّد في الأبيات الأربعة التي أوردناها هو نشيد لينسكي نفسه ، هو صوته واسلوبه الشعري ، لكنهما هنا مخترقان بنبرات المؤلِّف المحاكية محاكاة ساخرة . ولهذا فهما غير مبرزين وغير مفصولَين عن كلام المؤلف لا تأليفياً ولا قواعدياً . . ما أمامنا هو **صورة** نشيد لينسكي ، لكن ليس صورته الشعرية بالمعنى الضيق الكلمة ، وإنما صورة **روائية** نموذجية لنشيده : إنها صورة لغة غريبة ، هي على الضبط في حالتنا هذه صورة اسلوب شعري غريب (هو الرومنطيقي العاطفي) . ثم إن الاستعارات الشعرية في هذه الأبيات (كحلم طفل صغير ، كالقمر وغيرها) ليست هنا **وسائل تصوير أولى** (كما كان بامكانها أن تكون في نشيد لينسكي نفسه المباشر الرصين) ؛ إذ انها تصبح هنا **موضوع تصوير** هو على وجه الضبط تصوير مؤسلِب أسلبة محاكاة ساخرة . هذه الصورة الروائية **للأسلوب الغريب** (مع ما يدخل فيها من استعارات مباشرة)في نظام كلام المؤلِّف المباشر (الذي نصادر عليه) موضوعة هنا بين

معترضتين نبرويتين وعلى وجه الضبط بين **معترضي** محاكاة ساخرة. فاذا ما حذفنا هاتين المعترضتين النبرويتين ، وأخذنا ندرك الاستعارات المستخدمة هنا على أنها وسائل المؤلّف نفسه في التصوير المباشر ، سنحطم بذلك الصورة الروائية للاسلوب الغريب ، أي على وجه الضبط الصورة التي بناها بوشكين هنا بصفته روائياً . ان لغة لينسكي الشعرية المصورة بعيدة جداً عن كلمة المؤلف نفسه المباشرة التي صادرنا عليها: فلغة لينسكي هنا هي مجرد موضوع (إنها شيء تقريباً) ، أما المؤلّف ذاته فيكاد يكون بالكامل خارج لغة لينسكي (نبراته المحاكاتية الساخرة فقط هي التي تخترق « هذه اللغة الغريبة ») .

وإليكم مثالاً آخر من « أونيغين » :

من عاش وفكر لابد
ان يحتقر الناس في قرارة نفسه
ومن كان ذا إحساس لابدّ
ان يقلقه شبح الأيام التي لن تعود ،
لابدّ أن يعزف عن المباهج ،
لابد أن تلسعه أفعى الذكريات
وأن يتأكله الندم . . .

كان بامكاننا أن نظن أن أمامنا حكمة شعرية مباشرة يقولها المؤلّف نفسه . لكن البيتين التاليين

وهذا كله كثيراً ما يضفي
على الحديث رونقاً كبيراً

(اللذين هما للمؤلّف الاصطلاحي مع اونيغين) يلقيان ظلاً شيئيا على هذه الحكمة . ومع ان هذه الحكمة تندرج في كلام المؤلف ، إلا أنها مبنية في مجال فعل صوت اونيغين ، في اسلوب اونيغين .ومرّة أخرى نرى أمامنا صورة روائية لأسلوب غريب ، لكنها مبنية على نحو مختلف قليلاً . ان صور هـــذا المقطع كلها هي موضوع تصوير : فهي تصور بوصفها اسلوب اونيغين ونظرة اونيغين إلى العالم ، فهي تشبه صور نشيد لينسكي من هذه الناحية لكن صور الحكمة المذكورة رغم كونها موضوع تصوير ، إلا أنها ، بخلاف صور النشيد المذكور آنفاً ، تقوم في الوقت نفسه بالتصوير ، وبعبارة أدق تعبّر عن فكرة المؤلّف ، ذلك ان المؤلّف متضامن معها إلى حدّ كبير على الرغم من أنه يرى محدودية النظرة الأونيغينية البيرونية إلى العالم والاسلوب الأونيغيني وقصورهما . وهكذا فالمؤلّف (أي كلمة المؤلّف المباشر المصادرة عليها من قبلنا) أقرب كثيراً إلى « لغة » أونيغين منه إلى « لغة » لينسكي : فهو ليس خارج لغة اونيغين وحسب وإنما فيها أيضاً ، إنه لا يصور هذه « اللغة » وحسب إنما يتكلم إلى حد ما بهذه « اللغة » .والبطل موجود في منطقة الحديث المحتمل معه ، أي في منطقة **الاتصال** (التماس) **الحواري**.
ان المؤلّف يرى محدودية اللغة ــ النظرة الاونيغيية التي لا زالت شائعة وقصورها ، ويرى وجهها المضحك المُبرز والمصطنع (« موسكوفي في بردة هارولد » ، « معجمه المحشو بالمفردات العصرية الدارجة » ، «أولا يكون صورةً ممسوخة ؟ ») ، لكنه لا يستطيع التعبير في الوقت نفسه عن العديد من الأفكار والملاحظات الجوهرية إلا بمساعدة هذه « اللغة » على الرغم من أنه محكوم عليها تاريخياً ككل . ان صورة اللغة ــ النظرة إلى العالم الغريبة هذه التي تصوِّر وتصوَّر في آن نمطية ومميزة جداً للرواية. وإلى هذا النمط من الصور بالذات تنتمي أعظم الصور الروائية (صورة

دون كيخوت على سبيل المثال) . ان الوسائل التصويرية والتعبيرية الشعرية (بالمعنى الضيق) المباشرة التي تدخل في تركيب صورة كهذه تحتفظ بمعناها المباشر ، إلا أنه يجري في الوقت نفسه « التحفظ عليها» ، «مظهرتُها خارجياً» ، عرضُها في نسبيتها التاريخية ومحدوديتها وقصورها — إنها نقدية ذاتية إن صح التعبير . إنها تنير العالم كما إنها مُنارة أيضاً . وكما إن الانسان لا يُستوعب استيعاباً كاملاً في وضعه الفعلي ، كذلك العالم لا يُستوعب كاملا في الكلمة عنه ؛ فكل اسلوب قائم هو اسلوب محدود ، يترتب استخدامُه بتحفظ .

ان المؤلف ، وهو يصور الصورة « المتكلِّمة بتحفظ » « اللغة » اونيغين (لغة الاتجاه والنظرة إلى العالم) ، أبعد من أن يكون محايداً بالنسبة إلى هذه الصورة : إنه يحاجج هذه الصورة إلى حدّ ما ، يتحداها ، يوافقها في تحفّظ على أشياء ، يسألها ، يستمع اليها ، لكنه في الوقت نفسه يسخر منها ، يضخّم بمحاكاة ساخرة بعض جوانبها الخ ؛ المؤلِّف ، بعبارة أخرى ، في علاقة حوارية بلغة اونيغين ؛ المؤلف **يحادث** اونيغين فعلاً ، وهذا الحديث لحظة مكوِّنة جوهرية بالنسبة إلى النثر الروائي كله كما بالنسبة إلى صورة لغة اونيغين . المؤلِّف يصور هذه اللغة ، يتحدث إليها ، الحديث يتغلغل إلى داخل صورة اللغة ، يشيع الحوارية في هذه الصورة من الداخل . وهكذا هي حال كل الصور الروائية الجوهرية : إنها صورٌ أشيعت فيه الحوارية من الداخل للغات وأساليب ونظرات غريبة (غير منفصلة عن التجسيد اللغوي ، الاسلوبي المشخص) . ان نظريات الصورية الشعرية السائدة تجد نفسها عاجزة عجزاً تاماً لدى تحليل صور اللغات المعقدة التي أشيعت فيها الحوارية الداخلية هذه .

ويمكننا لدى تحليل « اونيغين » التقرير دون جهد يذكر أنه يوجد إلى جانب صور لغة اونيغين ولغة لينسكي صورةُ لغة تاتيانا ، وهي صورة معقدة وعميقة جداً يقوم في أساسها قرنٌ أصيل أشيعت فيه الحوارية الداخلية بين لغة ريتشردسون العاطفية الحالمة (« لغة الفتاة القروية ») وبين اللغة الشعبية لحكايا المربّية والقصص المعيشية والأغاني الفلاحية والعرافة الخ . المحدود والمضحك تقريباً والقديم في هذه اللغة يقترن بالحقيقة الرصينة دون حدود والمباشرة للكلمة الشعبية . والمؤلف لا يصوّر هذه اللغة وحسب ، بل يتكلم بها بشكل جوهري إلى حد كبير . وأجزاء هامة من هذه الرواية معطاة في منطقة صوت تاتيانا ، وهذه المنطقة كمناطق الأبطال الآخرين غير مفردة (مفصولة) تأليفياً ولا نحوياً في كلام المؤلّف ، إنها منطقة اسلوبية خالصة .

ونجد في « اونيغين » ، بالإضافة إلى مناطق الأبطال التي تمتد على قسم كبير من كلام المؤلّف في الرواية ، أسلبات محاكاتية ساخرة متفرقة لاتجاهات لغات العصر وأجناسها المختلفة (مثال ذلك المحاكاة الساخرة للمطلع الملحمي الكلاسيكي الجديد ، المحاكاة الساخرة لشواهد القبور الخ) . وحتى استطرادات المؤلّف الغنائية لا تخلو هي نفسها من لحظات مؤسلبة أسلبة محاكاة ساخرة أو من لحظات محاجية ساخرة ، وتندرج في قسم منها في مناطق الأبطال . وعلى هذا فالاستطرادات الغنائية في الرواية تختلف اختلافاً مبدئياً ، من وجهة النظر الاسلوبية ، عن غنائية بوشكين المباشرة . إنها ليست غنائية بل صور روائية للغنائية (وللشاعر الغنائي) . ونجد بالتالي لدى التحليل المتمعّن ان الرواية تتفكك كلها تقريباً إلى صور لغات تتصل فيما بينها ، كما بينها وبين المؤلف بعلاقات حوارية أصيلة . وهذه اللغات هي أساساً أنواع مختلفة من لغة العصر

الأدبية التي هي لغة في حالة تكوّن وتجدّد ، تختص باتجاهات معينة وأجناس معينة أو تختص بالحياة اليومية . كل هذه اللغات تصبح هنا بكل وسائلها التصويرية المباشرة موضوع تصوير ، فهي تُعرض هنا بوصفها صور لغات ، بوصفها صوراً نمطية مميِّزة ، محدودة ، تكاد تكون مضحكة أحياناً . إلا ان هذه اللغات المصورة تقوم هي نفسها في الوقت نفسه بالتصوير إلى حدّ كبير . إن المؤلف يشارك في الرواية (وهو موجود في كل مكان فيها) بدون لغته المباشرة الخاصة تقريباً . لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً . ولا يجوز وصفها وتحليلها بوصفها لغة واحدة ووحيدة .

وسأتوقف عند مثال آخر . إليكم أربعة مقاطع من فصول مختلفة في « أونيغين » :

١ — هكذا فكر الطائش الشاب (مولودوي)

٢ — . . . المغني الشاب (ملادويْ)

لقي حتفه قبل أوانه ! . .

٣ - أغني الصديق الشاب (ملادويْ)

والعديد من نزواته الغريبة . . .

٤ — وماذا لو صُرع بمسدسك

صديق شاب (مولودويْ) . . .

نرى هنا في حالتين من الحالات الأربع استخداماً للشكل الكنسي السلافي لكلمة شاب (وهو ملادويْ — المترجم) ، وفي حالتين أخريين الشكل الروسي (مولودويْ) . فهل نستطيع القول إن الشكلين كليهما ينتميان إلى لغة المؤلّف الواحدة وإلى اسلوبه الواحد ، وإنه إنّما اختير

هذا الشكل أو ذاك « لضرورة الوزن » ؟ ان قولاً كهذا سيكون سخافة ما بعدها سخافة بطبيعة الحال . ومع هذا فالكلام في كل المقاطع الأربعة هو كلام المؤلف . لكن التحليل يقنعنا بأن هذه الأشكال تعود إلى نظم أسلوبية مختلفة في الرواية .

ان كلمتي « المغني الشاب » (المقطع الثاني) تقعان في منطقة لينسكي ، وتعطيان في اساوبه أي في اسلوب الرومنطقية العاطفية المتقادم قليلاً . وينبغي القول إن كلمتي « غنّى » « والمغني » بمعنى « كتب الشعر » «والشاعر » يستخدمهما بوشكين في منطقة لينسكي أو المناطق المحاكاتية الساخرة أو الشيئية الأخرى (أما بوشكين نفسه فيقول بلغته حين يتكلم عن لينسكي : « هكذا كان يكتب . . . ») أما مشهد المبارزة و«ندبُ» لينسكي (« ترثون الشاعر يا أصدقائي .. . » الخ) فمبنيان إلى حدّ كبير في منطقة لينسكي ، بأسلوبه الشعري ، إنما يختلط بهما طوال الوقت صوتُ المؤلّف الواقعي واليقظ ؛ والنوتة الموسيقية لهذا الجزء من الرواية معقدة نسبياً وشائعة جداً .

كلمات « أغني الصديق الشاب »(المقطع الثالث) تندرج في إطار محاكاة المطلع الملحمي الكلاسيكي الجديد محاكاة تنكرية ساخرة . كما ان مقتضيات التنكير المحاكاتي الساخر تفسر أيضاً القرن اللاسلوبي بين الكلمة الرفيعة إنما القديمة الشاب (ملادويْ) والكلمة الوضيعة «الصديق » (برياتيل) .

وكلمات « الطائش الشاب » « والصديق الشاب » تندرج في مستوى لغة المؤلف المباشرة المصاغة بروح الاسلوب المحكيّ الأليف للغة العصر الأدبية .

وعلى هذا فالأشكال اللغوية والاسلوبية المختلفة تعــود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية . ولو أننا ألغينا كل المعترضات النبروية ، وكل أنواع الأصوات والأساليب ، وكل أنواع ابتعاد « اللغات » المصوّرة عن كلمة المؤلّف المباشرة ، لكانت لدينا كتلة من الأشكال اللغوية الأسلوبية غير المتجانسة لا يشدّها معنى ولا اسلوب . لغة الرواية لا يجوز وضعها في مستوى واحد ، وصفّها في خط واحد . إنها نظام مستويات متقاطعة . في « أونيغين » تكاد لا توجد كلمة بوشكينية واحدة بالمعنى المطلق كما نجدها في شعره الغنائي أو قصائده مثلاً . ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا اسلوب واحد. لكنه يوجد في الوقت نفسه، مع هذا، مركز لغوي (كلامي ايديولوجي) للرواية. والمؤلّف (بوصفه صانع الكل الروائي) يتعذّر العثور عليه في أي من مستويات اللغة : إنه في المركز التنظيمي لتقاطع المستويات . والمستويات المختلفة تبتعد بقدر أو بآخر عن المركز الذي للمؤلف هذا .

أطلق بيلنسكي اسم « موسوعة الحياة الروسية » على رواية بوشكين. وهذه الموسوعة ليست موسوعة أشياء الحياة اليومية الخرساء . ذلك ان الحياة الروسية تتكلم هنا بأصوات العصر ولغاته وأساليبه كلها . واللغة الأدبية لا تُقدَّم في الرواية على أنها اللغة الواحدة الناجزة تماماً والمطلقة، بل تُقدَّم في تنوعها الكلامي الحي بالضبط ، في عملية تكوّنها وتجدّدها. إن لغة المؤلّف تسعى إلى تجاوز « الأدبية » السطحية للأساليب القديمة التي في طريقها إلى الزوال و « أدبيّة » لغات الاتجاهات الأدبية الشائعة آنذاك ، وإلى التجدّد على حساب العناصر الجوهرية في اللغة الشعبية(ولكن ليس على حساب التنوع الكلامي الفظ والعامي) .

رواية بوشكين هي نقد ذاتي للغة العصر الأدبية يتم عن طريق الإنارة المتبادلة بين أنواع اللغة الأساسية ـ أنواع الاتجاهات والأجناس والحياة اليومية . لكن هذه الإنارة المتبادلة ليست ألسنية مجرّدة بطبيعة الحال. فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم وحاملي هذه النظرات من الأحياء : الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي ومشخص تاريخياً . فمن وجهة النظر الاسلوبية أمامنا نظام معقد من صور لغات العصر تشده حركة حوارية واحدة ، هذا إلى أن « لغات » معينة تبتعد بقدر أو بآخر وبطرق مختلفة عن مركز الرواية الفني الايديولوجي الموحّد .

ان البناء الأسلوبي لرواية « يفغيني اونيغين » نمطي بالنسبة إلى أي رواية حقيقية . فكل رواية هي بقدر أو بآخر نظام صور « لغات » وأساليب وأنماط وعي مشخصة وغير منفصلة عن اللغة أشيعت فيه الحوارية.اللغة في الرواية لا تصوِّر وحسب ، بل هي نفسها موضوع تصوير ، والكلمة الروائية مشحونة دائماً بنقد ذاتي .

بهذا تختلف الرواية اختلافاً مبدئياً عن الأجناس المباشرة كلها :عن القصيدة الملحمية والقصيدة الغنائية والدراما الخالصة . فهذه الأجناس كلها وكلُ الوسائل التصويرية والتعبيرية لهذه الأجناس تصبح ، حين تدخل الرواية ، موضوع تصوير . وفي ظروف الرواية تصبح أي كلمة ـ سواء ملحمية أو غنائية أو درامية خالصة ـ موضوعاً (شيئا) ومحدودة ، وفي أحوال كثيرة ، صورةً مضحكة في محدوديتها هذه .

ان الصور الخاصة للغات والأساليب ، وتنظيم هذه الصور وتصنيفها في أنماط (وهي متنوعة جداً) والمزاوجة بين الصور في الكل الروائي

وتحولات اللغات والأصوات وتداخلها ، والإشارات المتبادلة فيما بينها ـ هذه هي القضايا الأساسية لأسلوبية الرواية .

واسلوبية الأجناس المباشرة والكلمة الشعرية المباشرة تكاد لا تقدم لنا شيئاً لحل هذه القضايا .

إننا نتكلم عن الكلمة الروائية لأن هذه الكلمة لا تستطيع كشف كل امكاناتها الخاصة وبلوغ العمق الحقيقي إلا في الرواية . لكن الرواية جنس متأخر جداً نسبياً ، في حين أن الكلمة غير المباشرة أي الكلمة الغريبة المصوَّرة واللغة الغريبة الموضوعة بين معترضتين نبرويتين ذات قدم سحيق ، إذ نقع عليها في مراحل مبكرة جداً من مراحل الثقافة الكلمية . زد على ذلك أننا نجد قبل ظهور الرواية بزمن بعيد عالماً غنياً من الأشكال المتنوعة التي تنقل وتحاكي بسخرية ، وتصوِّر من زوايا نظر مختلفة الكلمة الغريبة والكلام الغريب واللغة الغريبة بما في ذلك لغات الأجناس المباشرة . هذه الأشكال المتنوعة مهّدت للرواية قبل ظهورها بفترة طويلة . كان للكلمة الروائية تاريخ سابق طويل يضرب في عمق مئات السنين وآلافها . فقد تشكلت هذه الكلمة ونضجت في أجناس الكلام الأليف للغة الشعبية المحكية (وهي أجناس لم تدرس إلا قليلاً حتى الآن) ، وكذلك في بعض الأجناس الفولكلورية والأدبية الوضيعة . وكانت الكلمة الروائية خلال نشوئها وتطورها المبكر تعكس الصراع القديم بين القبائل والشعوب والثقافات واللغات ، وكانت تزخر بأصداء هذا الصراع . فقد كانت تتطور دائماً ، في الواقع ، على تخوم الثقافات واللغات . ان تاريخ الكلمة الروائية شائق جداً ولا يخلو من درامية .

ويمكننا أن نلاحظ في تاريخ الكلمة الروائية تأثير عوامل عديدة ومتباينة أشد التباين في الكثير من الأحيان . لكن أهم عاملين في رأينا هما : **الضحك والتعدّد اللغوي** . كان الضحك ينظم أقدم أشكال تصوير اللغة التي (هذه الأشكال) لم تكن أول الأمر سوى **هزء** من اللغة الغريبة والكلمة الغريبة المباشرة . أما التعدّد اللغوي **والإنارة المتبادلة بين اللغات** المرتبطة به فقد ارتفعابهذه الأشكال إلى مستوى فني ايديولوجي جديد صار الجنس الروائي فيه ممكنا .

ومقالتنا هذه مكرسة لهذين العاملين في تاريخ الكلمة الروائية .

٢

ان أحد أقدم أشكال تصوير الكلمة الغريبة المباشرة وأوسعها انتشاراً هو **المحاكاة الساخرة** . ففيم خصوصية شكل المحاكاة الساخرة ؟

إليكم على سبيل المثال **السونيتات** (Sonnets) المحاكية محاكاة ساخرة التي تُفتتح بها رواية « دون كيخوت » . فعلى الرغم من أن هذه السونيتات مبنية كسونيتات بشكل لا غبار عليه ، إلا أننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال نسبتها إلى جنس السونيت . **فهي** هنا جزء من الرواية ، وحتى السونيت المحاكية محاكاة ساخرة ، المعزولة بمفردها لا يمكن نسبتها إلى جنس السونيت أيضاً . فشكل السونيت في سونيت المحاكاة الساخرة ليس جنساً على الاطلاق ، أي ليس شكلَ كل ، بل **مادة تصوير** . السونيت هنا هي **بطلُ المحاكاة الساخرة** ؛ في المحاكاة الساخرة للسونيت علينا أن نتعرف على السونيت ، أن نتعرف على شكلها وعلى اسلوبها الخاص ، وعلى طريقتها في رؤية العالم واستنطاقه وتقويمه أي نظرتها السونيتية إلى العالم ان صح القول . قد تستطيع المحاكاة الساخرة

تصوير خصائص السونيت هذه . والسخرية منها بشكل يتفاوت في جودته أو رداءته ، في عمقه أو سطحيته . إنما أمامنا على أي حال **صورةُ السونيت** وليس السونيت نفسها .

وللأسباب نفسها لا يجوز بحال من الأحوال عزو قصيدة المحاكاة الساخرة « حرب الفئران والضفادع » إلى جنس القصيدة ، **فهي صور اسلوب هوميروس** . وهذا الاسلوب تحديداً هو البطل الحقيقي لهذا العمل . والقول نفسه ينطبق على « **Virgil travesti** » لسكارون . كما لا يمكننا نسبة المواعظ المعروفة بـ « **Sermons Joyeux** (١) » والتي ظهرت في القرن الخامس عشر إلى جنس المواعظ . ونسبة « **Pater noster** (٢) » أو « **Ave Maria** (٣) » المحاكية محاكاة ساخرة إلى جنس الصلوات الخ .

كل هذه الأنواع من أنواع المحاكاة الساخرة للأجناس وأساليب الأجناس (« اللغات ») تدخل في العالم الكبير والمتنوع للأشكال الكلامية التي تسخر من الكلمة الرصينة المباشرة في مختلف أجناسها. وهذا العالم غني جداً ، أغنى مما ألفنا اعتباره عادة . وطابع السخرية نفسه ووسائل هذه السخرية متنوعة جداً ولا تقتصر على المحاكاة والتنكير (التنكّر) بالمعنى الضيق للكلمة . لكن وسائل السخرية من الكلمة المباشرة هذه لم تدرس إلا قليلاً جداً حتى الآن . فتصوراتنا عن الإبداع الكلامي المنكّر والمحاكي محاكاة ساخرة تشكلت على أساس دراسة الأشكال المتأخرة

---

١ ــ المواعظ المرحة
٢ ــ أبانا الذي
٣ ــ السلام عليك يا مريم

لأدب المحاكاة الساخرة مثل « اينييدا » سكارون أو « الشوكة القاتلة» ابلاتين ، أي الأشكال الفقيرة والسطحية والأقل جوهرية من الناحية التاريخية . وهذه التصورات الفقيرة والضيقة التي تشكلت في العلم عن طابع الكلمة المنكّرة والمحاكية محاكاة ساخرة حُميات فيما بعد على عالم الإبداع المنكّر المحاكي محاكاة ساخرة في العصور الماضية ، هذا العالم الأكثر غنى وتنوّعاً من عالم العهود المتأخرة .

إن قيمة الأشكال المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة عظيمة جداً في الإبداع الكلمي العالمي . وإليكم بعض المعطيات التي تشهد على غناها وقيمتها المتميزة .

لنتوقف قبل كل شيء عند العصور القديمة . فالأدب القديم المتأخر المعروف « بأدب المعرفة الواسعة » — أفْل غيلي ، بلوتارك في « Moralia » ، مكروبيي ، وعلى الأخص اتينيْ — يقدم لنا إشارات غنية نسبياً تسمح لنا بالحكم على حجم الإبداع القديم المنكر المحاكي محاكاة ساخرة وطابعه المتميز .وملاحظات هؤلاء العلماء واقتباساتهم واستشهاداتهم وإشاراتهم تكمّل بشكل جوهري ما وصل إلينا من مواد متفرقة من الإبداع الضاحك الحقيقي لتلك الحقبة .

وقد مهدت أعمال باحثين مثل ديتيريخ وريْنخْ وكورنفورد وغيرهم السبيل أمامنا لتقويم دور الأشكال المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة في الثقافة الكلمية القديمة وأهميتها تقويماً سليماً .

ونحن على قناعة بأنه لم يوجد جنس مباشر خالص واحد ولا نمط واحد من أنماط الكلمة المباشرة (الفنية ، البلاغية ، الفلسفية ، الدينية ، المعيشية) إلا وكان له مِثْلُه المنكّر المحاكي محاكاة ساخرة ، إلا وكان

له مقابله (ضده) الهزلي الساخر . زد على ذلك أن هذه الأمثال المحاكية محاكاة ساخرة وهذه الانعكاسات الضاحكة للكلمة المباشرة كانت ، في العديد من الحالات ، مكرسة بالتقاليد ومشروعة كصورها الأصلية الأولى الرفيعة تماماً .

وسأعرج قليلاً على قضية ما يسمّى « الدراما الرابعة » أي على الدراما الهجائية . فقد عالجت هذه الدراما ، التي أعقبت الثلاثية المأساوية ،في معظم الحالات نفس الموضوعات والأحداث الاسطورية التي عالجتها الثلاثية السابقة ، فكانت ، بهذا ، نوعاً من المقابل المنكر المحاكي محاكاة ساخرة للمعالجة المأساوية لنفس الاسطورة : أي كانت تعرض علينا وتُرينا نفس الاسطورة إنمافي مظهر آخر .

وهذه المعالجات المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة المقابلة (المضادة) للأساطير القومية كانت هي أيضاً مكرسة ومشروعة كمعالجاتها المأساوية المباشرة . وكل كتّاب المأساة — فرينيخ وسوفوكليس وأوريبيدس — كانوا أصحاب درامات هجائية ، وكان أكثرهم رصانة وخشوعاً صاحب ومغني « أسرار ايليفسين (١) » وهو اسخيليوس يعتبره اليونانيون أعظم شعراء الدراما الهجائية . ونحن نرى من المقاطع التي وصلتنا من دراما اسخيليوس الهجائية « جامع العظام » أن هذه الدراما تصوّر أحداث حرب طروادة وأبطالها تصويراً محاكاتياً ساخراً منكّراً، ولاسيما ذلك المشهد المتعلق بالمشاجرة بين اوديسيوس من جهة وأخيل وديوميد من جهة أخرى ،حيث أُلقيت مبولة منتنة على رأس اوديسيوس .

(١) اعياد سنوية كانت تقام في مدينة ايليفسين قرب أثينا تكريماً لإلاهتي الزراعة والخصب ديميترا وبيرسيفونا (المترجم) .

وينبغي القول إن صورة « اوديسيوس الهزلي » ، التي هي تنكيرُ محاكاةٍ ساخرةٍ لصورته الملحمية المأساوية الرفيعة ، كانت واحدة من أوسع صور الدراما الهجائية ، ومن الفارْس القديم السابق على دوريوس ، ومن الملهاة ما قبل الأرسطوفانية ، ومن العديد من الملاحم الهزلية الصغيرة ، ومن الخطب والمناقشات والمساجلات المتصفة بالمحاكاة الساخرة التي كان الفن الهزلي القديم غنياً جداً بها (وخصوصاً في إيطاليا الجنوبية وسيسيليا) انتشاراً . ومما له دلالته الدور المتميز الذي نهض به موضوع الجنون في صورة « اوديسيوس الهزلي » ؛ فمن المعروف أن اوديسيوس وضع على رأسه طاقية المهرّج ، الغبي (Pileus) ، وشد إلى محراثه حصاناً وثوراً متظاهراً بالجنون كيما يتهرب من المشاركة في الحرب ؛ وموضوع الجنون هذا حوّل صورة اوديسيوس من المستوى الرفيع المباشر إلى المستوى الهزلي والمنكِّر المحاكي محاكاة ساخرة (١).

لكن أشهر صورة من صور الدراما الهجائية وغيرها من أشكال الكلمة المنكِّرة المحاكية محاكاة ساخرة كانت صورة « هيرقل الهزلي» هيرقل الخادم الجبار والطيب القلب للملك ايفريسفيوس الضعيف والجبان والكذاب ، هيرقل الذي انتصر على الموت في حلبة الصراع وهبط إلى العالم السفلي ، هيرقل النهم والمحب للمرح والتسلية ، هيرقل المحب للسكر والمشاحنة ، وخصوصاً هيرقل المجنون — تلكم هي الموضوعات التي حـددت الملامح الهزلية لهـذه الصورة . ان البطولة والقوة تبقيان محفوظتين في هذه الصورة الهزلية لكنهما تقترنان بالضحك وبصور الحياة المادية الجسدية .

---

(١) راجع . J. Schmidt. UlixesComicus

ولم تكن صورة هيرقل الهزلي على هذه السعة من الانتشار في اليونان وحدها ، وإنما في روما أيضاً ثم في بيزنطية بعـــد ذلك(حيث أصبح من الأشخاص الرئيسيين في لعبة الدمى (العرائس) . وكانت هذه الصورة حية إلى عهد قريب في « مسرح » الظلّ التركي (كراغوز) . ان هيرقل الهزلي واحد من أعمق الصور الشعبية للبطولة المرحة والبسيطة التي (الصور) أثرت تأثيراً هائلاً في الأدب العالمي كله .

ان « الدراما الرابعة » التي تكمل بالضرورة الثلاثية المأساوية ، وشخصيات « كأوديسيوس الهزلي » و « هيرقل الهزلي » تبيّن ان وعي اليونانيين الأدبي لم يكن يرى في المعالجات المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة للاسطورة القومية تدنيسا لها أو تجديفا عليها . ومما له دلالته ان اليونانيين لم يكونوا يشعرون بأي حرج من نسبة مؤلّف محاكاة ساخرة هو « حرب الفئران والضفادع » إلى هوميروس نفسه . وإلى هوميروس أيضاً كان يعزى عمل هزلي (قصيدة) عن الأحمق مرغيت . ان أي جنس مباشر وكل جنس مباشر ، ان أي كلمة مباشرة وكل كلمة مباشرة — ملحمية ، مأساوية غنائية ، فلسفية — يمكنه ويمكنها ، وعليه وعليها أن يصبح (أو تصبح) موضوع تصوير ، موضوع محاكاة ساخرة منكرّة . فمثل هذه المحاكاة تبدو وكأنها تسلخ الكلمة عن الموضوع ، تفرّق بينهما ، تظهر ان كلمة الجنس المباشرة هذه — الملحمية أو المأساوية — وحيدة الجانب ، محدودة ، لا تستنفد الموضوع ؛ المحاكاة الساخرة تجعلنا نحس ونلمس جوانب الموضوع التي لا يتسع لها هذا الجنس أو هذا الاسلوب . إن الإبداع المنكر المحاكي محاكاة ساخرة يصوّب دائماً ويصحح بالضحك والنقد الرصانة الأحادية الجانب التي للكلمة الرفيعة المباشرة ، يصوبها بالواقع الذي هو دائماً أغنى وأكثر

جوهرية ، والذي هو دائماً ، وهذا هو الأهم ، **أكثر تناقضاً وتبايناً** من أن يستطيع الجنس الرفيع والمباشر أن يتسع له . الأجناس الرفيعة وحيدة الصوت ، أما « الدراما الرابعـــة ، والأجناس القريبة منها فتحافظ على الثنائية الصوتية القديمة التي للكلمة . ان المحاكاة الساخرة القديمة لا تعرف النفي العدمي . فالذين يحاكوْن محاكاة ساخرة ليسوا الأبطال إطلاقاً ، وليست حرب طروادة والمشاركين فيها ، بل الذي يحاكى هذه المحاكاة الساخرة هو اسباغ البطولة الملحمية عليها وعليهم ، وليس هيرقل ومآثره بل خلع البطولة المأساوية عليه وعليها . ان الجنس ذاته والاسلوب واللغة هي التي توضع بين معترضتين مرحتين ساخرتين ، وتوضع ، إلى هذا ، على خلفية الواقع المتناقض الذي لا يتسع لأطرها : إذاك تتكشف الكلمة الرصينة التي أصبحت الصورة الضاحكـــة الكاملة في كل محدوديتها وقصورها ، لكنها لا تفقد قيمتها إطلاقاً . ولهذا كان ممكناً أن يظن الناس أو يتوهموا ان هوميروس نفسه هو الذي كتب محاكاة ساخرة لأسلوبه هو .

وتلقي معطيات الأدب اللاتيني مزيداً من الضوء على موضوع «الدراما الرابعة » التي أخذ يؤدي وظائفها في روما الأتيلاناتُ الأدبية(١) . وحين صار للأتيلانات شكلها الأدبي ونصّها المكتمل ، وذلك منذ عهد سولا ، صارت تمثل بعد المأساة في ال **Exodium** . وهكذا كانت أتيلانات بومبونيوس ونوفيوس تُمثل بعد مآسي أكسيوس . وكان

---

(١) أتيلانا (Atellana) نوع من المسرح الشعبي الارتجالي في روما القديمة يقوم بالأدوار فيه أشخاص يضعون الأقنعة وقد ورثه المسرح الايطالي المعروف بـ « كوميديا الأقنعة » (Comedia del arte) .

بين الأتيلانات والمآسي تناسب دقيق جداً ، إذ ان مطاب التناسب بين المادتين الرصينة والهزلية كان يحمل في الأرضية اللاتينية طابعاً أكثر صرامة وتماسكاً منه في اليونان ثم حلّ محلها في وقت لاحق الميمات (١) ، وكانت هذه على مايبدو تقلّد مادة المأساة السابقة تقليداً ساخراً .

وقد انعكس الميل إلى إرفاق أي معالجة مأساوية (أو رصينة بشكل عام) المادة بمعالجة هزلية (منكّرة محاكية محاكاة ساخرة) موازية لها في الفنون التشكيلية أيضاً . ففيما يسمى « جلسات القناصل الشعرية» على سبيل المثال كان ترسم إلى اليسار عادة مشاهد هزلية بأقنعة مضحكة وإلى اليمين مشاهد مأساوية . ويصف ديتيريخ الذي استخدم فن الرسم في بومبي لحلّ مشكلة الأشكال الهزلية القــديمة رسمين جداريين من هذه الرسوم على سبيل المثال : في أحد الرسمين صورة أندروميدا وبيرسيوس ينقذها ، ومن الجهة المقابلة صورة امرأة عارية تستحم في بركة وتلتفّ أفعى حولها والفلاحون يهرعون إلى نجدتها وهم يحملون العصيّ والحجارة (١) . هذه اللوحة الثانية محاكاة ساخرة واضحة للمشهد الاسطوري الأول . ان موضوع الاسطورة هنا منقول إلى واقع نثري خالص ، وبيرسيوس نفسه مُستبدَل بفلاحين يحملون سلاحهم البدائي (قارن : عالم دون كيخوت الفروسي المنقول إلى لغة سانتشو) .

---

(١) من mim أو « mimos » اليونانية ، وهي جنس هزلي في الأدب القديم يقوم على مشاهد مرتجلة صغيرة ذات مضمون هجائي . ومنها في العصر القديم المسرح الإيمائي . كما يطلق على صاحب هذا الفن نفسه .

(٢) راجع : A . Dieterich . Pulcinella . Pompeyanische Wandbilder umd rômische Satyrspiele . Leipzig , 1897, s . 131 .

ويطلعنا العديد من المصادر : ومنها على وجه الخصوص الكتاب الرابع عشر لاتينيوس ، على وجود عالم هائل من أشكال المحاكاة الساخرة التنكرية ، يطلعنا مثلاً على بعض أعمال الفلّوفوريين والديكيليين الذين كانوا « ينكّرون » من ناحية الأساطير القومية والمحلية ويسخرون من ناحية أخرى « باللغات » والأساليب الكلامية النمطية للأطباء الغرباء والقوادين والمحظيات والفلاحين والعبيد الخ . وكانت الأعمال المنكّرة المحاكية محاكاة ساخرة التي ظهرت في إيطاليا الجنوبية غنية ومتنوعة بشكل خاص . فهنا ازدهرت الألعاب والأحاجي المازحة المحاكية محاكاة ساخرة ، وخطب رجال العلم والقضاء المحاكاة محاكاة ساخرة ، وازدهرت أشكال الحوارات — المساجلات المحاكية محاكاة ساخرة التي شكلت في أحد أنواعها جزءاً هاماً من الملهاة اليونانية . لكن الكلمة تحيا هنا حياة مختلفة تماماً عن حياتها في الأجناس اليونانية الرفيعة المباشرة.

ونذكر أن « الميم » الأكثر بدائية ، أي أن أردأ أصناف الممثلين الجوالين ، كان يجب أن يملك مهارتين كحدّ أدنى مهني : محاكاة أصوات الطيور والحيوانات ومحاكاة كلام الفلاّح والقوّاد والمتعالم والغريب وإيماءاتهم وحركاتهم . ولا زالت الحال حتى الآن على ما كانت عليه بالنسبة للممثل المقلّد في المعارض وحفلات التهريج .

ولم يكن عالم ثقافة الضحك اللاتيني أقل غنى وتنوعاً من العالم اليوناني . وتمتاز روما بحيويتها الدؤوبة في سخرياتها الطقسية. فمن المعروف لدينا جميعاً سخريات الجنود الطقسية المشروعة من الظافر ؛ ومن المعروف تماماً الضحك الروماني الطقسي في المآتم ؛ ومن المعروف تماماً حرية الضحك الإيمائي التي كرّست قانونياً ؛ كما لا نرى حاجة إلى التوسّع

في موضوع الساتورناليات (١) . مايهمنا هنا ليس الجذور الطقسية لهذا الضحك ، بل نتاجه الأدبي الفني ودوره في مصائر الكلمة . لقد كان الضحك الروماني ، كالقانون الروماني ، إبداعاً جدّ مثمر وخالدا . ولقد شق هذا الضحك طريقه خلال رصانة القرون الوسطى المظلمة ليُخصّب أعظم إبداعات عصر النهضة الأوروبي ، ولا زالت أصداؤه تتردّد حتى الآن في ظواهر كثيرة في ظواهر الإبداع الكلامي الأوروبي .

إن وعي الرومان الأدبي الفني لم يكن يتصور شكلاً رصيناً دون معادله الضاحك . الشكل الرصين المباشر كان يبدو لهم جزءاً من الكل فقط ، مجرّد نصفه ؛ أمـــا الكل فلم يكن يكتمل إلا بإضافة المقابل (الضدّ) الضاحك لهذا الشكل . فكل ماهو رصين كان يجب أن يكون له بديله الضاحك ، وقد كان له هذا البديل . وكما كان المهرّج في الساتورناليات يحلّ محل القيصر ، والعبد محل السيد ، كان لكل أشكال الثقافة والأدب بدائلها الضاحكة . ولهذا السبب أنشأ الأدب الروماني القديم ، ولاسيما أدب الفئات الدنيا ، الشعبي منه ، هذا العدد الهائل من آشكال المحاكاة الساخرة المنكّرة : وقد زخرت بهذه الأشكال الميماتُ والقصائد الهجائية الكبيرة منها والصغيرة ومجالسُ الطعام والأجناس البلاغية والرسائل وظواهر عديدة من ظواهر فن الإضحاك والهزل في الأوساط الشعبية الدنيا . ولقد نقل التقليد الشفوي (على وجه الخصوص) الكثير من هذه الأشكال إلى القرون الوسطى ، ونقل اسلوبها ذاته والتماسك الجريء للمحاكاة الساخرة الرومانية . لقد تعلمت الثقافات الأوروبية

---

(١) ساتورنالي : اعياد سنوية كانت تقام في روما القديمة على شرف الإله ساتورن . وكانت تترافق عادة بكرنفال لم تكن تراعى فيه الفروق الطبقية.

الضحك والإضحاك (السخرية) من روما . لكن تراث روما الضخم في الضحك لم يصلنا منه في التقليد الكتابي إلا النزر اليسير : ذلك ان القائمين على نقل هذا التراث كانوا من الأهيلستيين ، فكانوا يأخذون الكلمة الرصينة ويستبعدون انعكاسها الضاحك بوصفه تدنيساً ، ومثال ذلك المحاكيات الساخرة العديدة لفرجيليوس .

وهكذا أنشأ العصر القديم إلى جانب الأجناس المباشرة ، والكلمة المباشرة غير المتحفّظ عليها بنماذجها العظيمة ، عالماً كاملاً غنياً من أشكال الكلمة غير المباشرة ، المتحفظة ، المحاكية المنكّرة وتنويعاتها وأنماطها البالغة التنوع . ومصطلحنا « الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة » لا يغطي بطبيعة الحال كل ما في الكلمة الضاحكة من غنى في الأنماط والتنويعات والفروق . ففيم تقوم وحدة أشكال الضحك البالغة التنوع هذه ، وما هي علاقتها بالرواية ؟

بعض أشكال الإبداع المحاكي محاكاة ساخرة المنكّر يستعيد بشكل مباشر وصريح أشكال الأجناس التي يحاكيها ، مثال ذلك القصائد والمآسي المحاكاة محاكاة ساخرة (« تراغوبودغرا » للوقيانوس على سبيل المثال) وخطب المحاكم المحاكاة محاكاة ساخرة الخ . إنها محاكيات ساخرة وتنكيرات بالمعنى الضيق . ونقع في حالات أخرى على أشكال جنسية خاصة كالدراما الهجائية ، والملهاة المرتجلة والقصيدة الهجائية ، والحوار الذي لا موضوع له وغيرها . ان أجناس المحاكاة الساخرة لا تنتمي إلى تلك الأجناس التي تحاكيها كما قلنا سابقاً ، أي ان قصيدة المحاكاة الساخرة ليست قصيدة على الإطلاق . وهذه الأجناس الخاصة كالتي ذكرناها رجراجة ، غير مكتملة شكلاً ، ليس لها قوام جنسي

محدد وثابت . ان كلمة المحاكاة الساخرة المنكّرة كانت في تربتها القديمة شريدة من حيث الجنس ، لا ملجأ لها . وكل هذه الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة المتنوعة كانت تشكل عالماً خاصاً خارج الأجناس أو عالماً يقع بين الأجناس . لكن هذا العالم كانت توحده أولا وحدة الهدف : وهو إيجاد مصوّب ومصحّح يقوم على الضحك والنقـد لكلّ الأجناس واللغات والأساليب والأصوات المباشرة الموجودة ، وجعلُنا نلمس وراءها الواقع الذي لا ندركه أو الواقع المتناقض . وهذا الضحك هو الذي مهّد السبيل أمام لا خشوعية الشكل الروائي . وكانت توحّده ، ثانياً ، وحدة الموضوع : وهذا الموضوع كان دائماً اللغةَ ذاتها في وظائفها المباشرة التي (أي اللغة) كانت تتحوّل إلى صورة للغة ، إلى صورة للكلمة المباشرة . وبالتالي فان هذا العالم الخارج عن الأجناس أو الواقع بين الأجناس موحّـد داخلياً ، بل إنه يبـدو كلاً ذا خصوصية متميزة . فكل ظاهرة فيه — سواء كانت حوار محاكاة ساخرة أو مشهداً حياتياً يومياً أو قصيدة ريفية أو رعوية مؤمثلة أو غيرها — تبدو وكأنها جزء من كل واحد . وهذا الكل الواحد ، في تصوري ، هو رواية ضخمة متعدّدة الأجناس ، متعددة الأساليب ، نقدية بلارحمة ، ساخرة بتبصّر ، تعكس كل التنوع الكلامي والتنوع الصوتي لثقافة ما ، لشعب ما وعصر ما . وفي هذه الرواية الكبيرة — التي هي مرآة التنوع الكلامي الذي في طريقه إلى الصيرورة — كل كلمة مباشرة ، ولاسيما الكلمة المسيطرة ، تنعكس بقدر أو بآخر على أنها كلمة محدودة ، نمطية مميزة ، شائخة ، في طريقها إلى الموت ، على أنها كلمة نضجت لكي تستبدل وتجدّد . وبالفعل كان من الممكن أن تنشأ من هذا الكلّ الضخم من الأصوات والكلمات المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة في

العالم القديم رواية ، رواية بمعنى تشكيل متعدّد الصور والأساليب ، لكن الرواية لم تستطع أن تتمثل وتستخدم كل المادة الجاهزة لإنشاء صور اللغة . وأقصد هنا « الرواية اليونانية » ، أبوليوس وبترونيوس. ويبدو لي أن العالم القديم لم يكن قادراً على أن يفعل أكثر من هذا .

لقد مهّدت الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكرّة لمجيء الرواية من ناحية جد هامة بل حاسمة ،وهي انها حررت الموضوع من سلطة اللغة التي كان الموضوع يتخبّط فيها كما في شبكة ، وحطمت سلطة الاسطورة المطلقة على اللغة ، وحطمت انغلاقية الوعي الصماء في كلمته ، في لغته ، وبالتالي أوجدت تلك المسافة بين اللغة والواقع التي هي شرط ضروري لإنشاء أشكال واقعية فعلاً للكلمة .

كان الوعي اللغوي يصير ، وهو يحاكي الكلمة المباشرة والاسلوب المباشر محاكاة ساخرة ويتلمس حدودهما وجوانبهما المضحكة ويُظهر وجههما النمطي المميز ، **خارج** هذه الكلمة المباشرة وكل وسائلها التصويرية والتعبيرية. كانت تنشأ طريقة جديدة من العمل الخلاّق مع اللغة : كان المبدع يتعلم النظر اليها من الخارج ، بعينين غريبتين ، من وجهة نظر لغة أخرى محتملة واسلوب آخر محتمل . ذلك أن هذا الاسلوب المباشر إنما يُحاكى محاكاة ساخرة وينكر ويسخر منه على ضوء هذا الاسلوب — اللغة **المحتملة** بالضبط . ان الوعي المبدع يقف كأنما على تخوم اللغات والأساليب . وهذا موقف خاص جداً من اللغة يتخذه الوعي المبدع . ان الربسود (١) أو الأييد (٢) كان يحسّ بنفسه في لغته ،

(١-٢) الربسود : منشد للقصائد الملحمية (وخصوصاً قصائد هوميروس) في الاحتفالات والمباريات والولائم . وكان ، بخلاف الأييد ، لا يرتجل بل « يركب » جامعاً بين نصوص مختلفة (المترجم).

في اسلوبه على نحو مختلف تماماً عمّا يحس بها مبدع « حرب الفئران والضفادع » أو مبدعو « مرغيت » .

إن الكلمة المباشرة المبدعة – الملحمية ، المأساوية ، الغنائية – تتعامل مع الموضوع الذي تمجّده ، تصوره ، تعبّر عنه ، ومع لغتها بوصفها الأداة الوحيدة والمناسبة تماماً لتحقيق قصدها المباشر بالنسبة لهذا الموضوع . وهذا القصد وقوامه الموضوعي – الثيماوي لا ينفصلان عن لغة المبدع المباشرة : فقد وُلِدا ونضجا في هذه اللغة ، في الاسطورة القومية والقصص القومي الذي يخترقها . أما موقف الوعي المحاكي محاكاة ساخرة والمنكر وتوجهه فهما غير ذلك : فهذا الوعي يتوجه إلى الموضوع وإلى الكلمة الغريبة المحاكاة محاكاة ساخرة عن هذا الموضوع ، الكلمة التي تصبح هي نفسها هنا صورة . تنشأ هنا تلك المسافة بين اللغة والواقع التي تحدثنا عنها . ويتم تحوّل اللغة من عقيدة مطلقة كما هي حالها في نطاق الانغلاق والوحدانية اللغوية الصماء إلى فرضية عمل لإدراك الواقع والتعبير عنه .

لكن تحوّلا كهذا لا يمكن أن يتم في كل مبدئيته وامتلائه إلا بتوفر شرط محدّد هو ، على وجه الضبط ، وجود **تعدّد لغوي** جوهري . فالتعدّد اللغوي وحده الذي يحرّر الوعي تحريراً كاملاً من سلطة لغته والاسطورة اللغويةهووالأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة تزدهر في ظروف التعدّد اللغوي ، ولا تستطيع أن ترقى إلى مستوى ايديولوجي جديد تماماً إلا في حال وجوده .

كان الوعي الأدبي الروماني ثنائي اللغة . أما الأجناس اللاتينية القومية الخالصة التي وُلِدت في أحادية اللغة فقد ذوت ولم تأخذ شكلاً

أدبياً كاملاً. لقد أبدع وعي الرومان الأدبي الإبداعي من البداية حتى النهاية على خلفية اللغة اليونانية والأشكال اليونانية . ومنذ الخطوات الأولى التي خطتها الكلمة اللاتينية الأدبية كانت تنظر إلى نفسها على ضوء الكلمة اليونانية **وبعيني** الكلمة اليونانية ؛ كانت منذ البداية كلمة ذات التفاتة من نمط مؤسلب ؛ كانت وكأنها تضع نفسها بين معترضتين خشوعيتين مؤسلبتين خاصتين .

لقد نشأت اللغة اللاتينية الأدبية في كل أنواع أجناسها على ضوء اللغة اليونانية الأدبية . وكان الوعي اللغوي الإبداعي ينظر إلى فرادتها القومية وفكرها اللغوي الخاص نظرةً ما كان لها أن تكون كذلك في ظروف وجودٍ لغوي واحد . فأنت لا تستطيع أن « تموضع » (Objectiver) لغتك الخاصة وشكلها الداخلي وأصالة تأمّلها العالم ، وطريقتها الخاصة في الحياة (habitus) إلاّ في ضوء لغة أخرى ، غريبة تكاد تكون « لغتك » بقدر ما لغتك الأم هي لغتك .

يقول أو . فيلاموفتس ميليندورف في كتابه عن أفلاطون ما يلي : «معرفة اللغة **بتفكير آخر** هي وحدها التي تؤدي إلى فهمك لغتك الخاصة الفهم المناسب . . . » (١) لن أكمل المقبوس . فالكلام فيه يتعلق قبل كل شيء بالفهم المعرفي الألسني الخالص للغة الأم ، فهم لا يتحقق إلا في ضوء لغة أخرى ، غريبة . لكن هذه الموضوعة تصح على الفهم الأدبي الابداعي للغة خلال الممارسة الفنية لا أقل مما تصح على الفهم الألسني لها . زد على ذلك ان تبادل الإنارة مع اللغة الغريبة في عملية الإبداع الأدبي يثير « ويموضع » الجانب « التأملي » بالذات للغتك (وللغة الغريبة) ،

U. Wilamo Witz-Moellendorff. Platon, T. Berlin,1920 ,s. 290 (١)

وشكلَها الداخلي ونظام قيمها ونبراتها الخاص. وبالنسبة إلى الوعي الأدبي المبدع فان ما يتصدر ويبرز في المجال المنار بلغة أخرى ليس النظام الصوتي للغتنا بطبيعة الحال وليس خصائصها الصرفية ، ولا قاموسها المجرد ، بل ، على وجه الضبط ، ما يجعل اللغةَ نظرةً إلى العالم مشخَّصة وعصيةً على الترجمة ترجمة كاملة ، أي بالضبط **اسلوب اللغة بوصفها كلاً** .

ان اللغة بمجملها – أي لغتك الأم ولغتك الغريبة – هي **اسلوب** مشخّص وليستَ نظاماً ألسنيا مجرّدا وذلك بالنسبة إلى الوعي الأدبي المبدِع الثنائي اللغة (وهكذا بالضبط كان وعي الروماني الأدبي).ان إدراك اللغة كلها من الأسفل إلى الأعلى بوصفها **اسلوبا** ، وهو إدراك بارد قليلاً « ومُظهِرٌ خارجياً » – كان من الصفات اللصيقة جداً بالإنسان الروماني الأدبي ومميزة له . فقد كان يكتب ويتكلم **وهو يؤسلب** ، وهو لا يخلو من بعض الغربة الباردة عن لغته . ولهذا السبب فان **مباشرة** الكلمة اللاتينية الأدبية الموضوعية والتعبيرية هي دائماً **اصطلاحية** إلى حد ما (كما هي حال أي أسلبة) . وعنصر الأسلبة موجود في كل أجناس الأدب الروماني الكبيرة المباشرة ، بما في ذلك العمل الإبداعي العظيم للرومان الذي هو « الانيادة » .

لكن الأمر ليس أمر هذه الثنائية اللغوية الثقافية التي لروما الأدبية. فبدايات الأدب الروماني كانت تتصف بالثلاثية اللغوية . « ثلاث نفوس » كانت تعيش في صدر اينيوس . إنما أيضاً ثلاث نفوس – ثلاث لغات – ثقافات كانت تعيش في صــدور كل رواد الكلمة الأدبية الرومانية تقريباً ، كل هؤلاء المترجمين – الاسلوبيين الذين قدموا إلى

روما من ايطاليا الجنوبية ، حيث كانت تتقاطع حدود ثلاث لغات وثقافات : اليونانية والأوسكية والرومانية. كانت ايطاليا الجنوبية مهد ثقافة خاصة ، مختلطة ، هجينة وأشكال أدبية مختلطة . هجينة . وبهذا المهد الثقافي الثلاثي اللغة ارتبط بشكل جوهري نشوء الأدب الروماني : فقد ولد هذا الأدب خلال عملية الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات الثلاث : لغته الأم واللغتين الأخريين اللتين هما لغتاه – ولغتان غريبتان في آن .

وروما ، من وجهة نظر التعدّد اللغوي ، ليست سوى المرحلة الأخيرة للهيلينية ، مرحلة انتهت بانتقال التعدد اللغوي الجوهري إلى عالم أوروبا البربري ونشوء نمط جديد من التعدد اللغوي الوسيطي (١)

لقد أوجدت الهيلينية لكل الشعوب البربرية الداخلة في نطاقها مرجعاً لغوياً غريباً منيرا عظيماً وجبارا. وقام هذا المرجع بدور مصيري بالنسبة إلى الأشكال القومية المباشرة للكلمة الفنية . فقد خنق كل بواكير الملحمة والغنائية القومية التي وُلدت من الاعماق الأحادية اللغة الخرساء تقريباً ، وجعلت الكلمة المباشرة للشعوب البربرية ، الملحمية والغنائية ، كلمةً نصف اصطلاحية ونصف مؤسلَبة . لكنه ساعد بالمقابل على نحو فريد في تطور كل أشكال الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكّرة . ففي التربة الهيلينية والرومانية الهيلينية أمكن توفّر أقصى حدّ ممكن من المسافة بين المتكلّم (المبدِع) ولغتـه ، وبين اللغة وعالم الأشياء والموضوعات . ولم يكن ذلك التطوّر الجبار للضحك الروماني ممكناً إلا في هذه الشروط .

---

(١) نسبة إلى القرون الوسطى .

تتميز الهيلينية بتعدّدها اللغوي المعقد. كان الشرق ، وهو نفسه متعدّد اللغات متعدّد الثقافات ، تقطعه كلّه حدودٌ متداخلة من ثقافات ولغات قديمة ، أبعد من أن يكون عالما أحادي اللغة ساذجاً وسلبياً بالنسبة إلى الثقافة اليونانية. فالشرق نفسه كان صاحب تعدّد لغوي قديم ومعقد . وفي أرجاء العالم الهيليني كله كانت تتناثر مراكز ومدن وبلدات كانت تتعايش فيها بعفوية وفي تداخل أصيل عدّة ثقافات ولغات . فهذه ، على سبيل المثال ، سميساط موطن لوقيانوس الذي لعب دوراً هائلاً في تاريخ الرواية الأوروبية . سكان سميساط الاصليون سوريون يتكلمون الآرامية ، بينما كانت الأوساط العليا المثقفة أدبياً من سكان المدينة تكتب كلها وتتكلم باليونانية ، ولغة الإدارة والدواوين الرسمية اللاتينية ، وكان كل الموظفين رومانيين ، كما كان فوج روماني يرابط في المدينة . وكان يمرّ بسميساط طريق كبير (مهم جدّاً من الناحية الستراتيجية) ، وفي هذا الطريق كانت تعبر أيضاً لغات ما بين النهرين وفارس وحتّى الهند . في نقطة تقاطع الثقافات واللغات هذه ولد وعي لوقيانوس الثقافي واللغوي وتشكل . وشبيهاً بهذا الوسط كان الوسط اللغوي الثقافي للأفريقي أبوليوس ولمبدعي الروايات اليونانية الذين كانوا في معظم الحالات من البرابرة المصطبغين بالصبغة الهيلينية.

ويحلل فروين رودي في كتابه عن تاريخ الرواية اليونانية (١) عملية تفكك الاسطورة القومية اليونانية في تربة الهيلينية ، وما يتصل بهذه العملية من تفسخ وتفتت أشكال الملحمة والدراما التي لم تكن ممكنة إلا

---

(١) راجع Frwin Rohde. Der griechische Roman und Seine Vorlaufer , 1876.

على أرضية الاسطورة القومية الواحدة والمتكاملة . ان رودي لا يلقي الضوء على دور التعدّد اللغوي . فالرواية بالنسبة اليه هي نتيجة تفسّخ وانحلال الأجناس المباشرة الكبيرة . وهذا صحيح جزئياً : فكل جديد يولد من موت القديم . لكن رودي ليس ديالكتيكياً ، فهو لا يرى الجديد بالضبط . إنه يحدّد بشكل صحيح تقريباً أهمية الاسطورة القومية الواحدة والمتكاملة في إنشاء الأشكال الكبيرة للملحمة والشعر الغنائي والدراما . لكن عملية انحلال الاسطورة القومية ، التي كانت مصيرية وقاتلة بالنسبة إلى الأجناس الهيلينية المباشرة الأحادية اللغة ، كانت منتجة ، بالمقابل ، بالنسبة إلى ولادة الكلمة الروائية النثرية الفنية الجديدة وتطورها . ودور التعدد اللغوي في عملية موت الاسطورة هذه وولادة التبصّر الروائي ذو أهمية فائقة . ففي عملية تبادل الإنارة النشط بين اللغات والثقافات صارت اللغة شيئاً مختلفاً ، اذ تغيّرت كيفاً : فقد ظهر عالم اللغات العديدةالمتبادِلة الإنارة الغاليليئي المفتوح مكانَ عالم اللغة الواحدة الوحيدة البطليموسي المغلق .

لكن المصيبة ان الرواية اليونانية لا تمثل إلاّ تمثيلاً جدّ باهت هذه الكلمة الجديدة التي للوعي المتعدّد اللغات . فهذه الرواية لم تحلّ في حقيقة الأمر إلا مشكلة الموضوع (Sujet) ، وكان حلّها إلى هذا حلاّ جزئياً . فقد نشأ جنس **متعدّد الأجناس** جديد وكبير انطوى على حوارات من أنماط مختلفة ، وعلى مقطوعات غنائية ورسائل وخطب ووصف للبلدان والمدن وعلى قصص طويلة الخ . كان هذا الجنس موسوعة أجناس . لكن هذه الرواية المتعدّدة الأجناس كانت نسبية تقريباً : فالكلمة هنا كلمة نصف اصطلاحية نصف مؤسلَبة. والتوجه نحو الأسلبة بالنسبة إلى اللغة الذي يتصف به أي تعدّد لغوي وجد هنا

تعبيره الساطع . لكنه توجد هنا أيضاً إلى جانبه أشكال نصف محاكية محاكاة ساخرة ، وأشكال منكرّة وساخرة ، وهي ، على ما يبدو ، أكثر مما يعترف به الباحثون . فالحدود بين الكلمة نصف المؤسلَبة والكلمة نصف المحاكية محاكاة ساخرة فائقة جداً : يكفي ان نشدّد قليلاً جداً على الجانب الاصطلاحي في الكلمة المؤسلّبة ، حتى تكتسب هذه طابع المحاكاة الساخرة الرقيقة والسخرية الخفيفة والتحفظ : لست أنا ، في حقيقة الأمر ، الذي يقول هذا ، فأنا ربما قلت شيئاً مختلفاً . لكننا نكاد لا نقع في الرواية اليونانية على لغات – صور ، على انعكاس للعصر الذي يتكلم بطرق مختلفة . ومن هذه الناحية فان بعض أنواع الأدب الهجائي الهيليني والروماني « روائي » أكثر بما لا يقارن من الرواية اليونانية .

وعلينا أن نوسع مفهوم التعدّد اللغوي بعض الشيء . فقد كنا نتكلم حتى الآن عن الإنارة المتبادلة بين اللغات القومية الكبرى **المكتملة والموحّدة** (اليونانية ، اللاتينية مثلاً) التي قطعت سلفاً مرحلة طويلة من الأحادية اللغوية الهادئة والمستقرة نسبياً . لكننا رأينا أن اليونانيين كانوا يملكون حتى في الفترة الكلاسيكية من وجودهم عالماً غنياً جداً من أشكال المحاكاة الساخرة المنكّرة ومن غير المحتمل أن يكون لغنى كهذا في صور اللغات أن ينشأ في ظروف الأحادية اللغوية الصماء والمغلقة .

وعلينا ألا ننسى أن أي أحادية لغوية نسبيةٌ في حقيقة الأمر . فلغةُ هذه الأحادية الوحيدة ليست واحدة : اذ فيها دائماً رواسب اللغة الغريبة وامكاناتها – رواسب وامكانات يحسّ بها الوعيُ اللغوي الأدبي المبدع بقدر أو بآخر من الحدّة والقوة .

لقد وفّر العلم المعاصر رصيداً كبيراً من الوقائع التي تشهد على الصراع المتوتر بين اللغات وداخل اللغة في الفترة التي سبقت حالة الاستقرار النسبي للغة اليونانية (وهي الحالة التي نعرف اللغة اليونانية فيها) . ان عدداً كبيراً من جذور هذه اللغة يعود إلى لغة القوم الذين قطنوا أرض اليونان قبل اليونانيين أنفسهم . ونحن نقف في اللغة اليونانية الأدبيةعلى امتدادات أصيلة وخاصة للهجات في بعض أجناس هذه اللغة. وهذه الوقائع الفجّة تخفي وراءها عملية صراع معقدة بين اللغات واللهجات ، وعمليات تهجين وتطهير وتعاقب وتجديد ، وطريقا طويلة ومتعرجة من الصراع في سبيل وحدة اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة. ثم أعقبت ذلك فترة طويلة من الاستقرار النسبي . لكن ذكرى عواصف الماضي اللغوية هذه ظلت حية ليس في الآثار اللغوية المتجمدة وحسب ، وإنما في تشكيلات أدبية اسلوبية وفي مقدمتها أشكال الإبداع المحاكي محاكاة ساخرة المنكَّر .

في الفترة التاريخية من حياة اليونانيين القدامى ، وهي فترة مستقرة وأحادية اللغة من الناحية اللغوية ، ولدت كل موضوعاتهم (Sujets) وكل مخزونهم من الأشياء والموضوعات (الثيمات) ، وكل رصيدهم الأساسي من الصور والتعابير والنبرات في حضن لغتهم الأم . وكان كل ما يفد اليهم من الخارج (ولم يكن بالقليل) يتم تمثله في وسطهم الأحادي اللغة المغلق الجبّار والواثق ، الذي كان ينظر بازدراء إلى التعدّد اللغوي لعالم البرابرة . ومن أحشاء هذه الأحادية اللغوية الواثقة والمطلقة ولدت الأجناس المباشرة العظيمة عند اليونانيين . ملحمتهم وشعرهم الغنائي ومأساتهم . وكانت هذه الأجناس تعبّر عن اتجاهات المركزة في اللغة . لكنه كان يزدهر إلى جانبها ، لاسيما في الأوساط

الشعبية الدنيا ، إبداع محاكاة ساخرة منكّر كان يحتفظ بذكرى الصراع اللغوي القديم كما كانت تغذيه عمليات التفكك والتباين اللغوي القائمة باستمرار .

وترتبط بمشكلة التعدّد اللغوي ارتباطاً وثيقاً مشكلة التنوع الكلامي داخل اللغة ، أي مشكلة التباين والتفكك الداخلي لأي لغة قومية . ولهذه المشكلة أهمية من الدرجة الأولى لفهم اساوب الرواية الأوروبية ومصائرها التاريخية في العصر الحديث ، أي بدءاً من القرن السابع عشر. فهذه الرواية تعكس في بنيتها الاساوبية صراع الاتجاهات الممركزة (الموحّدة) واللاممركزة (المفكّكة) في لغات الشعوب الأوروبية. إن الرواية تشعر بنفسها تقف على حدود اللغة الأدبية الجاهزة والسائدة ولغات التنوع الكلامي الخارجة عن الأدب ؛ فهي إما ان تخدم الاتجاهات الممركزة للغة الأدبية الجديدة المتشكّلة (بمعاييرها القواعدية والاسلوبية والايديولوجية) وإما أن تناضل ، على العكس ، من أجل تجديد اللغة الأدبية الشائخة على حساب طبقات اللغة القومية التي (أي الطبقات) ظلت بقدر أو بآخر خارج التأثير الممركز والموحّد لمعيار اللغة الأدبية القومية الفني الايديولوجي . والوعي اللغوي الأدبي لرواية العصر الحديث يشعر ، بالإضافة إلى أنه يقف على حدود التنوع الكلامي الأدبي والخارج عن نطاق الأدب ، أنه يقف أيضاً على حدود الزمن : فهو يحسّ إحساساً فريداً في حدته بالزمن في اللغة ، بتغيره ، وبتقادم اللغة وتجدّدها ، بالماضي والمستقبل في اللغة .

وكل هذه العمليات التي تعكسها الرواية من تغير اللغة القومية وتجدّدها لا تحمل في الرواية طابعاً ألسنيا مجرّداً بطبيعة الحال : فهي

لاتنفصل عن الصراع الاجتماعي والايديولوجي : عن صيرورة المجتمع والشعب وتجدّدهما .

وعلى هذا فالتنوعية الكلامية الداخلية للغة ذاتُ أهمية بالغة بالنسبة إلى الرواية . لكن هذه التنوعية الكلامية لا تبلغ ملء وعيها الإبداعي إلاّ في ظروف التعدّد اللغوي الفعال ، حيث تسقط اسطورة اللغة الوحيدة واسطورة اللغة الواحدة معاً وفي آن واحد . ولهذا السبب أمكن للتعدّد اللغوي في القرون الوسطى الذي مرّت به كل الشعوب الأوروبية ، وللأثارة المتبادلة القوية بين اللغات التي حدثت في عصر الانبعاث من خلال استبدال اللغة الايديولوجية (اللاتينية) وانتقال الشعوب الأوروبية إلى أحادية العصر الحديث اللغوية النقدية ، ان يمهدّا السبيل أمام رواية العصر الحديث الأوروبية التي تعكس التنوع الكلامي داخل اللغة وتقادم– تجدّد اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة.

٣

كان أدب الضحك ، أدب المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى على جانب عظيم من الغنى . والقرون الوسطى من حيث غنى أشكال المحاكاة الساخرة وتنوعها قريبة من روما . وينبغي القول إن القرون الوسطى في العديد من جوانب إبداعها الضاحك تبدو الوريث المباشر لروما . ونذكر على وجه الخصوص أن تقليد الساتورنالي استمر حيا على امتداد العصور الوسطى كلها إنما في شكل مختلف قليلاً . فروما الساتورنالي الضاحكةُ المعتمرةُ طاقيةالمهرّج– **Pileata Roma** (١)

(١) روما في طاقية العيد .

(مارسيال) استطاعت الاحتفاظ بقوتها وسحرها في أشد عهود القرون الوسطى ظلاماً . لكن الانتاج الضاحك الأصلي للشعوب الأوروبية الذي نشأ على أرضية الفولكلور المحلي كان أيضاً كبيراً جداً .

إن مسألة الاقتباس واحدة من أهم المسائل الاسلوبية في الهيابينية . فقد كانت أشكال الاقتباس الصريح ونصف الخفي والخفي وأشكال تأطير السياق للمقبوس ، وأشكال المعترضات النبروية ، والدرجات المختلفة في تغريب الكلمة الغريبة (كلمة الغير) أو تبنيها لا تقع تحت حصر . وهنا ، كثيراً ما يبرز سؤال : هل يقتبس المؤلف ما يقتبسه بخشوع أم ، على العكس ، بسخرية ، باستهزاء . هذه المواربة (احتمال المعنيين) في الموقف من الكلمة الغريبة كثيراً ما كانت مقصودة .

ولم يكن الموقف من الكلمة الغريبة في القرون الوسطى أقل تعقيداً ومواربة . لقد كان دور الكلمة الغريبة ، دور الاقتباس الصريح والمشدد عليه بخشوع ، ونصف الخفي ، والخفي ، نصف الواعي واللا واعي ، الدقيق والمشوه عمداً ، والمشوه عن غير قصد ، والمأول عمداً الخ في أدب القرون الوسطى عظيماً جداً . كانت الحدود بين كلام المؤلف وكلام الآخر مائعة ، غامضة ، وكثيراً ما كانت متعرجة ومشوشة عن عمد . وبعض أنواع المؤلفات كانت كالفسيفساء تبنى من نصوص غريبة . مثال ذلك ما يسمى السنتو (Cento) وهو جنس خاص كان يشكل من أبيات ومصاريع شعرية غريبة فقط . ويؤكد أحد أفضل العارفين بالمحاكاة الساخرة في القرون الوسطى ، وهو باول ليمان ، صراحة ان تاريخ الأدب في القرون الوسطى ، ولاسيما الأدب اللاتيني ،

هو « تاريخ أخذ ما للغير ومعالجتة ومحاكاته » (١) . ونحن نقول باغتنا إنه « تاريخ اللغة الغريبة والاساوب الغريب والكلمة الغريبة » .

هذه الكلمة الغريبة التي بلغة غريبة كانت قبل كل شيء كلمة التوراة والانجيل والرسل وآباء الكنيسة ومعلميها المقدسة والمسموعة جداً . هذه الكلمة تُدرج باستمرار في سياق أدب القرون الوسطى وفي كلام المتعاملين (الإكليرس). لكن كيف تُدرج هذه الكلمة وما موقف السياق المتلقي لها منها ، وفي أي معترضات نبروية توضع ؟ هنا نكتشف سلّماً كاملا من المواقف من هذه الكلمة يبدأ من الاقتباس الخاشع والخامل ، المبرّز والمؤطّر كأيقونة وينتهي بأشد أنواع استخدامها استخدام محاكاة ساخرة منكَرة مواربةً وفحشاً . والتحولات بين هذه الفروق وانتقال أحدها إلى الآخر من الميوعة والغموض بحيث يصعب علينا في أحيان كثيرة الجزم فيما إذا كان هذا الاستخدام الكلمة المقدسة تَقَويّا أو إنه أكثر ألفة او انه لعب محاكاة ساخرة معها ، أو الجزم أخيراً بدرجة الجرأة في هذا اللعب .

ففي فجر القرون الوسطى ظهرت مجموعة من أعمال المحاكاة الساخرة الرائعة . أحد هذه الأعمال هو « عشاء سيبرياني » (Cena Cypriani) المعروف وهو حفلة شرب قوطية شائعة جداً. فكيف صُنع هذا العمل ؟ يبدو كأن التوراة كلها والانجيل كله قُطّعا قصاصات ثم لصقت هذه القصاصات إحداها بالأخرى بحيث تشكلت منها لوحة

(١) راجع - Paul Lehmann.Die parodie im Mitle Lalter. Munchen , 1922 , s . 10 .

عظيمة لمأدبة يشرب فيها كل شخوص التاريخ المقدس من آدم وحواء حتى المسيح ورساه ويأكاون ويمرحون . ان اللوحة راعت بدقة وصرامة مطابقة كل التفاصيل مع ماجاء في الكتاب المقدس ، ومع هذا تحوّلت الكتابة المقدسة هنا إلى كرنفال أو على الأدق إلى ساتورنالي . إنها « Pileata Biblia » (١) .

ولكن ماهو قصد صاحب هذا العمل ؟ ما هو موقفه من الكتاب المقدس ؟ الباحثون يعطون إجابات مختلفة على هذه الأسئلة . الجميع متفقون هنا ، طبعاً على أن هناك لعباً بالكلمة المقدسة ، لكن درجة الجرأة في هذا اللعب ومغزاه هما محل الاختلاف . بعضهم يؤكد أن الغرض من هذا اللعب بريء جداً — إنه لمساعدة الذاكرة فقط ، إنه للتعليم عن طريق اللعب . فمن الأفضل ، لمساعدة المؤمنين الذين كانوا إلى عهد قريب وثنيين ، أن يتذكروا صور الكتاب المقدس وأحداثه ، وعلى هذا صنع صاحب « العشاء » من هذه الصور والأحداث لوحة زخرفية لحفلة شرب . ويرى غيرهم في « العشاء » محاكاة ساخرة تجديفية صريحة .

لم نورد آراء الباحثين هذه إلا على سبيل المثال وللدلالة على تعقيد تعامل العصور الوسطى مع الكلمة المقدسة الغريبة وازدواجية معناها . ان «عشاء سيبريان » ليس وسيلة تعليمية بطبيعة الحال . إنه محاكاة ساخرة ، وبعبارة أدق محاكاة ساخرة تنكرية . إنما علينا ألا نسحب تصوراتنا الحديثة عن كلمة المحاكاة الساخرة على المحاكاة الساخرة في القرون الوسطى (كما على المحاكاة الساخرة في اليونان أو روما) . ان وظائف

(١) الكتاب المقدس في طاقية العيد .

المحاكاة الساخرة في الأدب الجديد تافهة . فنحن نعيش ونكتب ونتكلم في عالم لغـــة حرّة وديمقراطية (أصبحت ديمقراطية) : ذلك أن الرتبية المعقدة والمتدرجة التي كانت سابقاً الكلمات والأشكال والأساليب والتي اخترقت كل نظام اللغة الرسمية والوعي اللغوي قد نسفتها الانقلابات اللغوية لعصر الانبعاث وقد نشأت اللغات **الأدبية** الأوروبية -- الفرنسية والألمانية والانكليزية - خلال عملية تحطيم هـــذه الرتبية ، كما ان الاجناس الضاحكة والمذكّرة في العهود المتأخرة من العصر الوسيط وفي عصر الانبعاث - القصص الطويلة (nouvelles) وألعاب اسبوع المرفع (الاسبوع الذي يسبق الصوم الكبير) والسوتي (Sotie) (١) والفارْس وأخيراً الروايات — شكلت هذه اللغات . لقد أنشأ كالفين ورابليه اللغة الفرنسية النثرية الأدبية لكن لغة كالفين نفسها ، وهي لغة الفئات الوسطى من السكان (أصحاب الدكاكين والحرفيين) كانت حطّا مقصوداً وواعياً من مستوى لغة التوراة المقدسة ، حطّا يكاد يكون تنكيراً لهذه اللغة المقدسة . ان الطبقات الوسطى من اللغات الشعبية كانت تُدْرِك ، بعد أن أضحت لغات الدوائر الايديولوجية الرفيعة ولغات الكتاب المقدس ، على أنها تنكير يحطّ من مستوى هذه الدوائر الرفيعة . ولهذا السبب لم يبق للمحاكاة الساخرة إلا مكان متواضع على أرضية اللغات الجديدة : فهذه اللغات لم تعرف ، وهي لا تعرف تقريباً كلمات مقدسة ، فهي نفسها ولدت إلى حدّ ما من المحاكاة الساخرة للكلمة المقدسة .

لكن دور المحاكاة الساخرة كان جوهريّاً جداً في القرون الوسطى :

---

(١) السوتي نوع من الفارس ازدهر في القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

فقد مهّد الطريق أمام وعي لغوي أدبي جديد ، ومهّد الطريق أيضاً أمام الرواية العظيمة في عصر الانبعاث الأوروبي .

ان « عشاء سيبريان » نموذج عظيم لل « Parodia Sacra » في القرون الوسطى أي « للمحاكاة الساخرة المقدسة » وبتعبير أدق لمحاكاة النصوص والطقوس المقدسة محاكاة ساخرة ، وهو أقدم هذه النماذج. إن الجذور العميقة لهذه المحاكاة تمتد إلى المحاكاة الطقسية الساخرة القديمة ، إلى الهزء الطقسي من القوّة العليا والحطّ منها لكن هذه الجذور بعيدة ، فالعنصر الطقسي القديم قد تغير مدلوله وأخذت المحاكاة الساخرة تؤدي الآن وظائف جديدة وجوهرية تكلمنا عليها قبل قليل .

يجب علينا أولاً التنويه بالحرية المعترف بها والمشروعة الّتي كانت للمحاكاة الساخرة . فالقرون الوسطى كانت تحترم ، مع تحفظات قليلة أو كثيرة ، حرية طاّية المهرّج وكانت تمنح الضحك وكلمة الإضحاك حقوقاً واسعة . وكانت هذه الحرية مقصورة على أيام الأعياد والعطل الرسمية في الدرجة الأولى . ان ضحك القرون الوسطى هو ضحك اعياد . و « عيد الحمقى » و « عيد الحمار » المحاكيان محاكاة ساخرة والتنكريان اللذان كانت الاوساط الدنيا من رجال الاكليروس تحييهما في الكنائس نفسها معروفان . ومما له دلالته أيضاً « RisusPaschalis أي « ضحك الفصح ».فقد كانت التقاليد تسمح بالضحك في الكنيسة أيام عيد الفصح . كان الواعظ يسمح لنفسه أن يروي من فوق منبر الكنيسة مزحاً غير رصينة ونكات مرحة كي يثير ضحك أبناء رعيته ، وكان هذا الضحك يعتبر إنعاشاً مرحاً لنفوسهم بعد أيام الانقباض والصوم . ويتصل بهذا « الضحك الفصحي » اتصالاً مباشراً أو غير مباشر كثيرٌ

جداً من أعمال المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى . ولا يقل «ضحك عيد الميلاد» (Risus natalis) خصباً عن ضحك عيد الفصح . إلاّ أن الأول (أي ضحك عيد الميلاد) ظهر ، بخلاف الثاني ، على شكل أناشيد وليس على شكل قصص صغيرة . كانت الأناشيد الدينية الرصينة ترتل بألحان أغاني الشوارع ، وبذلك كانت تجري إعادة تنبيرها . ووجد إلى جانب هذا نتاج هائل الحجم من الأغاني الخاصة بعيد الميلاد التي كانت موضوعات الميلاد الخشوعية تتداخل فيها مع الموضوعات الشعبية التي تتحدث عن الموت المرح للقديم وعن ولادة الجديد . كان الهزء بالقديم عن طريق المحاكاة الساخرة المنكّرة يسود هذه الأغاني معظم الأحيان ، خصوصاً في فرنسا حيث أضحت « Noël »أي أغنية عيد الميلاد واحداً من أكثر أنواع أغنية الشارع الثورية شعبية (اذكّر هنا بقصيدة بوشكين « Noël » التي استخدم فيها موضوع الميلاد استخدامَ محاكاة ساخرة منكّرة) . كان كل شيء تقريباً مسموحاً به لضحك العيد .

وواسعة كانت الحقوق والحريّات الممنوحة للطلاب في عطلهم التي لعبت دوراً كبيراً في حياة القرون الوسطى الثقافية والأدبية . وكانت ابداعات « هذه العطل » ذات طابع محاكاة ساخرة منكّرة في المقام الأول . فتلميذ الدير ، ثم الطالب فيما بعد ، في القرون الوسطى كان يسخر في أوقات العطل بضمير مرتاح من كل ما كان موضوعاً لدروسه التقوية خلال العام — من الكتاب المقدس وحتى القواعد اللغوية المدرسية . وقد أنشأت القرون الوسطى عدداً كبيراً من التنويعات المحاكية محاكاة ساخرة منكّرة على قواعد اللغة اللاتينية ؛ فالحالات وصيغ الأفعال ، وبشكل عام كل المقولات القواعدية ، كان يعاد تأويلها إمّا على مستوى

شهواني غير لائق وإما على مستوى الطعام والشراب ، وإما ، أخيراً ، على مستوى الهزء من الرتبية والطاعة الكنسية والرهبانية . ويقف على رأس هذه التقاليد « القواعدية » الفريدة العمل الصادر في القرن الثاني عشر باسم « Virgilius Maro grammaticus » . إنــه عمل يتصف بالمعلومات الواسعة جداً ويزخر بكمية غير معقولة من الاستشهادات والاقتباسات من كل الثقاة المعكنين في العالم القديم وأحياناً ممن لا وجود لهم ؛ وهذه الاستشهادات والاقتباسات ذات طابع محاكاة ساخرة في العديد من الحالات . فنحن نقع في هذا الكتاب على تحليلات رصينة ودقيقة إلى حدّ كبير للقواعد ، لكن هذه التحليلات تختلط بمغالاة في الدقة تجعل هذه الدقة ذاتها موضع محاكاة ساخرة . نرى في المؤلف مثلاً تصويرا لمناقشة علمية تستمر اسبوعين حول قضية Vocativus من ego أي صيغة المنادى من ضمير « أنا » . ونقول بشكل عام ان « Virgilius grammaticus » محاكاة ساخرة عظيمة وذكية للتفكير القواعد الشكلي في العصر القديم المتأخر . إنها ساتورنالي قواعدي ، إنها grammatica pileata (١) .

ومما له دلالته ان كثيراً من علماء القرون الوسطى كانوا ، فيما يبدو ، يحملون هذه « الأرجوزة » على محمل الجد ، بينما نرى العلماء المعاصرين مختلفين في تقويم طابع المحاكاة الساخرة فيها ودرجتها . وهذا برهان آخر على مدى ميوعة الحدود بين الكلمة المباشرة وكلمة المحاكاة الساخرة المواربة في أدب القرون الوسطى .

---

(١) القواعد اللغوية في طاقية العيد .

كان ضحك الأعياد والعطل ضحكاً مشروعاً تماماً . كأنما كان يسمح الناس في هذه الأيّام بالانبعاث من قبر الرصانة السلطويةوالتقوية ، وبتحويل الكلمة المباشرة المقدسة إلى قناع محاكاة ساخرة منكّر . وفي هذه الظروف يصبح مفهوماً لماذا استطاع « عشاء سيبريان » ان يحظى بهذه الشعبية وهذا الانتشار الواسعين حتّى في الأوساط الكنسية المتشددة . ففي القرن الحادي عشر قام رئيس دير فولد المتشدد **Rabanus Maurus** بصياغة هذا العمل شعراً . فصار يقرأ على مآدب الملوك وصار طلاّب الأديرة يمثلونه في عطل الفصح .

لقد نشأ أدب القرون الوسطى المحاكي محاكاة ساخرة المنكّر العظيم في مناخ الأعياد والعطل. فليس هناك جنس أو نص أو صلاة أو آية إلا وله (أو لها) معادل محاكٍ ساخر . وقد وصلتنا ليتورجيات محاكاة ساخرة كليتورجيا السكيرين وليتورجيا المقامرين وليتورجيا المال . كما وصلتنا قراءات انجيلية عديدة محاكاة محاكاةً ساخرة تبدأ بالعبارة التقليدية « في ذلك الزمان . . . » وتتضمن في أحيان غير قليلة قصصاً غير لائقة إطلاقاً . كما وصلنا عدد هائل من الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة . وقد نشر العالم الفنلندي إيبرو لفونين في اطروحته **(Parodies de Thèmes pieux dans la Poésie Fran̦aise du moyen âge (Helsing fors, 1914) .**

ستة نصوص محاكاة ساخرة « لأبانا الذي في السموات . . . » وواحدا لـ « السلام عليك يا مريم » ، واثنين لقانون الايمان « نؤمن باله واحد . . . » ، لكنه لا يعطي إلا النصوص اللاتينية الفرنسية المختلطة . ان كمية الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة اللاتينية والمختلطة المحفوظة في مخطوطات القرون الوسطى هائلة . و ف . نوفاتي لا يستعرض في كتابه

« المحاكاة الساخرة المقدسة » (١) إلاّ جزءاً يسيراً من هذا الأدب .حسبنا الإشارة هنا إلى أن الوسائل الاسلوبية لهذه المحاكاة الساخرة وللتنكير ولإعادة التأويل ولتغيير مواقع النبر بالغة التنوع ، و إلى أن هذه الوسائل لم تدرس إلا دراسة ضئيلة حتى الآن وبدون العمق الاسلوبي اللازم .

ونجد إلى جانب « المحاكاة الساخرة المقدسة » ألواناً كثيرة من محاكاةوتنكير الكلمة المقدسة في أجناس وأعمال هزلية أخرى من أجناس القرون الوسطى وأعمالها كما في ملحمة الحيوان الهزلية .

ان بطل كل أدب المحاكاة السخرة العظيم اللاتيني أساساً (والمختلط في جزء منه) هذا هو الكلمة المقدسة ، المهيبة ، المباشرة بلغة غريبة . هذه الكلمة واسلوبها ومعناها كانت تصبح موضوع تصوير ، وتتحول إلى صورة محدودة ومضحكة . ان « المحاكاة الساخرة المقدسة » اللاتينية مبنية على خلفية اللغة القومية العامية ، والنظام النبروي لهذه اللغة يتغلغل داخل النص اللاتيني . ولهذا السبب فالمحاكاة الساخرة اللاتينية هي في حقيقة الأمر ظاهرة ثنائية اللغة : فمع ان اللغة واحدة ، إلاّ أنها تُبنى وتُدرك في ضوء لغة أخرى. كما لا يندر أن نلمس في المحاكاة الساخرة اللاتينية بوضوح ليس فقط نبرات اللغة العامية بل صيغها النحوية أيضاً . ان المحاكاة الساخرة اللاتينية تركيب هجين ثنائي اللغة. وهنا نصل إلى مشكلة **التركيب الهجين المقصود** .

إن أي محاكاة ساخرة ، إن أي تنكير ، ان أي كلمة تستخدم بتحفظ ، بسخرية وتوضع بين معترضتين نبرويتين ، وعلى العموم أي

(١) F. Novati. Parodia sacra nelle letterature moderne (Novatis Studi critici e letterai » . Turin, 1889) .

كلمة غير مباشرة هي تركيب هجين مقصود ، لكنه تركيب هجين أحادي اللغة ، تركيب هجين من مستوى اسلوبي . وبالفعل يلتقي في كلمة المحاكاة الساخرة ويتداخل اسلوبان ، « لغتان » (من داخل اللغة الواحدة) : اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة (لغة القصيدة البطولية على سبيل المثال) واللغة المحاكية محاكاة ساخرة (اللغة النثرية الوضيعة ، اللغة المحكية الأليفة، لغة الأجناس الواقعية ، اللغة الأدبية « الطبيعية » ، «المعافاة » كما يراها صاحب المحاكاة الساخرة) . هذه اللغة الثانية المحاكية (التي تُبنى المحاكاة الساخرة وتُدرك على خلفيتها) لا تدخل شخصياً في قوام المحاكاة الساخرة (هذا اذا كانت المحاكاة الساخرة خالصة) ، إنما تكون ذا حضور غير مرئي في هذه المحاكاة .

ذلك أن أي محاكاة ساخرة تغيّر مواقع النبر في الاسلوب المحاكى ، تكشّف بعض لحظاته وتبقي أخرى في الظل : فالمحاكاة الساخرة متميزة ، وهذا أمر تمليه خصائص اللغة المحاكية ، نظامُها النبروي وبنيتها ، فنحن نحسّ بيدها في المحاكاة الساخرة ونستطيع أن نتعرف إلى هذه اليد ، كما نستطيع أن نتعرف في بعض الأحيان بوضوح إلى النظام النبروي للغة عامية معينة وإلى تراكيبها النحوية وإلى إيقاعها في المحاكاة اللاتينية الخالصة (أي اننا نستطيع أن نعرف ما إذا كان صاحب هذه المحاكاة الساخرة فرنسيا أو ألمانيا) . يمكننا نظريا أن نلمس في أي محاكاة ساخرة ونتبين تلك اللغة « الطبيعية » وذلك « الاسلوب الطبيعي » اللذين نشأت هذه المحاكاة في ضوئهما ، إلاّ أن هذا ليس بالأمر السهل عملياً ، بل يكاد يكون مستحيلاً في أحيان كثيرة .

وعلى هذا تتداخل في المحاكاة الساخرة لغتان ، اسلوبان ، وجهتا نظر لغويتان ، فكران لغويان ، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان . إلا ان

إحدى هاتين اللغتين (وهي اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصي ، آما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعّالة. المحاكاة الساخرة تركيب هجين مقصود ، لكنه عادة تركيب هجين من داخل اللغة يتغذى من تفكك اللغة الأدبية إلى اغات أجناس واتجاهات .

ان أي تركيب هجين اسلوبي مقصود هو تركيب أشيعت فيه الحوارية إلى حد ما . وهذا يعني ان موقف اللغات ، التي لتقاطع فيه وتتداخل ، إحداها من الأخرى كموقف أطراف الحوار (الردود ، السؤال ، الجواب الخ في الحوار) ؛ إنه نقاش بين لغات ، نقاش بين أساليب لغوية . إنه ليس حواراً يتصل بالموضوع (sujet) وليس حوار معان مجردة ، بل حوار وجهات نظـــر لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة الأخرى .

وهكذا فأي محاكاة ساخرة هي تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية . وفي هذه المحاكاة تتبادل اللغات والأساليب الإنارة على نحو فعّال .

وكل كلمة مستخدمة بتحفظ ، وموضوعة بين معترضتين نبرويتين ، هي أيضاً تركيب هجين مقصود إنما بشرط أن ينفصل المتكلم عن هذه الكلمة بوصفها « لغة » ، بوصفها اسلوباً : ان يكون لهذه الكلمة بالنسبة إلى المتكلم وقع عاميّ أكثر مما ينبغي أو ، على العكس ، وقع متأنق أكثر مما ينبغي ، أو وقع مزوّق أو ان تشي باتجاه معين أو بطريقة لغوية معينة الخ .

لكن فلنعد إلى المحاكاة الساخرة المقدسة اللاتينية . هذه المحاكاة هي تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية ، لكنه تركيب هجين لغوي ،

إنها حوار لغات . لكن إحدى هذه االغات (وهي اللغة العامية) معطاة هنا بوصفها الخلفية الفعالة المثيرة للحوارية فقط . أمامنا حوار فولكاوري لا ينتهي : فنقاشات الكلمة المقدسة المتجهمة مع الكلمة الشعبية المرحة تشبه إلى حدّ ما حوارات سولومون المشهورة مع المهرّج المرح مركولف في القرون الوسطى ، لكن مركولف كان يناقش سولومون باللغة اللاتينية ، باللغة نفسها. أما هنا فالنقاش يدور بلغتين مختلفتين . الكلمة المقدسة الاجنبية الغريبة تُخترق بنبرات اللغات الشعبية العامية ، ويعاد تنبيرها وتأويلها على خلفية هذه اللغات ، ويتم تكثيفها حتى تبلغ مستوى الصورة المضحكة ، حتى مستوى القناع الكرنفالي الهزلي لدعيّ علم محـــدود ومتجهم أو لمنافق عتيق معسول مراءاةً أو لعجوز نحيل هزيل . هذه « المحاكاة الساخرة المقدسة » العظيمة الحجم ، هذه المخطوطة التي مضى عليها ألف عام ، وثيقة رائعة لكنها لم تُقرأ إلاّ قراءة رديئة حتى الآن ، وثيقة عن الصراع العنيف الذي دار على امتداد أوروبا الغربية كلها بين اللغات ،وعن الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات ، إنها دراما لغوية مُثِّلت على أنها فارْس مرح . إنها ستورناليات لغوية **Lingua Sacra Pileata** (١) .

اللغة اللاتينية المقدسة جسم غريب دخل جسم اللغات الأوروبية. وظل جسم هذه اللغات القومية يرفض هذا الجسم الغريب على امتداد العصور الوسطى كلها . وما كان يرفض ليس الكلمة كشيء بل الكلمة المحملة بمعنى معيّن التي كانت تشغل الطبقات العليـــا من التفكير الايديولوجي القومي . وكان رفض الكلمة المقدسة الغريبة يحمل طابعاً

(١) لغة مقدسة في طاقية العيد (باللاتينية في الأصل) .

حوارياً ويتم تحت ستار الضحك (الضحك في أيام الاعياد والعطل). هكذا كانوا يطردون في أشكال المرح الشعبي في الاعياد القيصرَ القديم والسنة القديمة والشتاء والصيام . تلكم هي المحاكاة الساخرة المقدسة.

لكن أدب القرون الوسطى اللاتيني الباقي كله لم يكن في حقيقة الأمر إلا تركيباً هجيناً كبيراً ومعقداً أشيعت فيه الحوارية . وليس عبثاً ما يقوله باول ليمان في تعريفه لهذا الأدب من أنه أخذ لما للغير (أي للكلمة الغريبة) ومعالجته ومحاكاته . ان التوجه المتبادل مع الكلمة الغريبة يمرّ بكل السلّم النغمي ابتداء من التلقي الخاشع وحتى السخرية عن طريق المحاكاة ، هذا إلى أنه كثيراً جداً ما يصعب تحديد أين بالضبط ينتهي الخشوع وتبدأ السخرية ، تماماً كما هي الحال في رواية العصر الحديث حيث لا تدري في الكثير من الأحيان أين تنتهي كلمة المؤلّف المباشرة وتبدأ المحاكاة الساخرة أو الاسلوبية للغات الأبطال. إلا أن عملية تبنّي الكلمة الغريبة ورفضها هنا، في أدب القرون الوسطى اللاتيني (وهي عملية معقدة ومتناقضة) ، عملية الاستماع الخاشع (التقوي) اليها أو الهزء بها، تمت بقياسات ضخمة هي مقياس العالم الأوروبي الغربي كله، وتركت أثرها الذي لا يمحى في الوعي اللغوي الأدبي لشعوب هذا العالم .

وإلى جانب المحاكاة الساخرة اللاتينية ، كانت توجد ، كما قلنا ، المحاكاة الساخرة المختلطة . وهذه تركيب هجين مقصود ثنائي اللغة (وأحياناً ثلاثيّها) موسّع أشيعت فيه الحوارية . ونجد أيضاً في أدب القرون الوسطى الثنائي اللغة كل الأنماط الممكنة للعلاقة بالكلمة الغريبة — من الخشوع والتقوية وحتى السخرية التي لا ترحم . ففي فرنسا على سبيل المثال انتشر ما يسمّى « **épîtres farcies** » . في هذه

الرسائل كل آية من الكتابة المقدسة (وهي هنا الرسائل التي تقرأ في القداس) مصحوبة بأبيات شعرية فرنسية تترجم النص اللاتيني وتتصرف به في خشوع وإجلال . مثل هذا الطابع التفسيري الخاشع نجده في اللغة الفرنسية للعديد من الصلوات المختلطة . إليكـــم على سبيل المثال مقطعاً من الصلاة الربانية المختلطة « أبانا الذي في السموات » ، وهي من القرن الثاني عشر : Sed Libera nos, mais delivre nous , Sire , amalo, de tout mal et de cruel Martire (1) .

في هذا التركيب الهجين الاستجابة الفرنسية تترجم وتكمل بخشوع وبموافقة الاستجابة اللاتينية .

وإليكم مطلع صلاة ربانية من القرن الرابع عشر تصور ويلات الحرب

Pater noster , tu n'ies pas foulz Quar tu t'ies mis en grand repos Qui es montés haut in celis (2) .

هنا الاستجابة الفرنسية تسخر بمرارة من الكلمة اللاتينية المقدسة. فهي تقاطع الكلمات الأولى للصلاة وتصوّر الإقامة في السماء على أنها موقف هادىء جداً من الويلات التي تحدث على الأرض . ان اسلوب الاستجابة الفرنسية هنا لا يتناغم ويتوافق واسلوب الصلاة الرفيع كما في المثال السابق ، بل إنها استجابة أشبعت بالعامية عمدا . إنها رد أرضي فج على المعسولية غير الأرضية الصلاة .

---

(١) لكن نجنا ، لكن نجنا يا رب من الشرير ومن كل شرومن العذاب الأليم (النص مكتوب باللاتينية وبالفرنسية القديمة)

(٢) أبانا ، أنت لست غبياً إذ تربعت بهدوء ، بعد ارتقيت عاليا ، في السموات وقد أوردها بيغولوفين في كتابه المذكور انفاً .

وهناك الكثير الكثير من النصوص المختلطة المتفاوتة في درجة خشوعيتها ودرجة محاكاتها الساخرة . والأبيات الشعرية المختلطة « Carmina burana » معروفة للجميع . لكني أريد أن أذكر أيضاً باللغة المختلطة للدرامات الطقسية (الليتورجية) ، إذ ان اللغات الشعبية هنا هي بمثابة رد هزلي على الأجزاء اللاتينية الرفيعة من الدراما يحطّ من شأنها .

ان أدب القرون الوسطى المختلط هو أيضاً شهادة جدّ هامة وشائعة على صراع اللغات والإنارة المتبادلة فيما بينها .

ولا حاجة إلى التوسع في أدب القرون الوسطى المحاكي محاكاة ساخرة المنكر الضخم المكتوب باللغات القومية الشعبية . فقد أنشأ هذا الأدب بنية فوقية ضاحكة كاملة فوق كل الأجناس الرصينةالمباشرة. وهنا ، كما في روما ، كانوا يرمون إلى دفع « الدبلجة » الضاحكة إلى إلى مداها . اذكر بدور مهرجي القرون الوسطى ، هؤلاء المبدعين المحترفين للمستوى الثاني الذين أعادوا إلى الكلمة تكاملها الرصين — الضاحك بمحاكاتهم الضاحكة . اذكر بمختلف أنواع الفصول الإضافية والفواصل الضاحكة التي كانت تقوم بدور الدراما الرابعة اليونانيةأو الاكسوديوم (exodium) الروماني المرح . والمثال الواضح على هذه المحاكاة (الدبلجة) الضاحكة هو المستوى الثاني الذي يقوم المهرّج ببطولته في مسرحيات شكسبير المأساوية والهزلية . ولا تزال أصداء هذا الاتجاه الضاحك حية حتى يومنا هذا في محاكاة مهرّج السيرك لفقرات البرنامج الرصينة والخطرة على سبيل المثال (وهي محاكاة عادية إلى حد ما) أو في الدور نصف التهريجي لمقدّم الفقرات عندنا .

إن كل أشكال المحاكاة الساخرة المنكّرة في القرون الوسطى كما في العالم القديم كانت مشدودة إلى مرح الأعياد الشعبية الذي كان يحمل طوال القرون الوسطى طابعاً كرنفالياً مع احتفاظه بآثار الساتور نالي التي لا تمحى .

ومع نهايات القرون الوسطى ، وفي عصر الانبعاث الأوروبي ، حطمت الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة كل السدود ، فاقتحمت كل الأجناس المباشرة الخالصة والمنغلقة . تردّدت عاليا في الشعر الملحمي للشبيلمان(١) والكنتستوريين(٢) ، كما تغلغلت في رواية الفروسية الرفيعة . وكاد موضوع « الشيطان » يغطي كل مسرح « الأسرار » (٣) الذي كان موضوع الشيطان جزءاً منه في الأساس . وظهرت أجناس كبيرة وجوهرية إلى حد بعيد كالسوتي (Sottie) . وظهرت أخيراً رواية عصر الانبعاث العظيمة — روايتا رابليه وسرفنتس . وفي هذين العملين بالذات كشفت الكلمة الروائية ، التي مهدّت لها السبيل كل الأشكال التي استعرضنا آنفاً وكذلك كلُ التراث القديم ، عن امكاناتها ، ولعبت دوراً عملاقاً في تشكيل الوعي اللغوي الأدبي الحديث.

لقد بلغت الإنارة المتبادلة بين اللغات أثناء عملية تصفية الثنائية اللغوية أوجها في عصر الانبعاث ، إلا أنها ازدادت ، إلى هذا ، تعقيداً . وفرديننا برونو يطرح في الجزء الثاني من بحثه الكلاسيكي الكبير السؤال التالي : كيف كان يمكن أن تحلّ مسألة الانتقال الى اللغة الشعبية في عصر الانبعاث بتوجيهاته وميوله الكلاسيكية بالذات ؟ ويجيب المؤلف

(١ — ٢) فئة من الممثلين الموسيقيين الجوالين في القرون الوسطى .

(٣) نوع من الأدب المسرحي الديني في القرون الوسطى كان يقدم في ساحات مدن أوروبا الغربية وتتخلله فواصل ذات موضوع حياتي هزلي .

عن هذا السؤال إجابة صحيحة تماماً اد يعتبر ان سعي عصر الانبعاث إلى استعادة اللغة اللاتينية في نقائها الكلاسيكي كان هو نفسه يحولها بالضرورة إلى لغة ميتة . فلم يكن ممكناً الإبقاء على النقاء الشيشروني الكلاسيكي للغة اللاتينية مع استخدامها ، في الوقت نفسه ، في الحياة اليومية وفي عالم القرن السادس عشر للتعبير بها عن مفاهيم العصر وأشيائه. ان استعادة اللغة اللاتينية الكلاسيكية الخالصة كان يعني في حقيقة الأمر قصر استخدامها على مجال الأسلبة . فحدث ما يمكن القول إنه عملية «تلبيق » اللغة على العالم الجديد ، فتبين أن اللغة ضيقة . وفي الوقت نفسه أنارت اللاتينية الكلاسيكية وجه لاتينية القرون الوسطى فتبين أن هذا الوجه قبيح ؛ وهذا الوجه لم تكن رؤيته ممكنة إلا على ضوء اللاتينية الكلاسيكية . ومن هنا كانت تلك الصورة الرائعة اللغة التي نراها في « رسائل الجهلة » .

وهذه الهجائية تركيب لغوي هجين معقد ومقصود.ان لغة الجهلة هنا تحاكي محاكاة ساخرة ، أي إنها بشكل ما تكثّف ، تضخّم ، تُنمّط على خلفية لاتينية « الانسانيين » الصحيحة والمضبوطة . وفي الوقت نفسه تتلامح خلف لاتينية « الجهلة» بقوة لغتهم الألمانية الام : فهم يستخدمون التراكيب النحوية للغة الألمانية ويملؤونها بمفردات لاتينية ، هذا إلى أنهم ينقلون التعابير الألمانية الخاصة جداً نقلاً حرفياً إلى اللاتينية ؛ وعلى هذا فنبرتهم نبرة فجّة ، ألمانية . هذا التركيب الهجين من وجهة نظر الجهلة تركيب هجين غير مقصود فهم يكتبون كما يعرفون ويستطيعون ، إلا انه تركيب لاتيني ألماني هجين أنارته وبالغت فيه عمدا إرادة المحاكاة الساخرة لأصحاب هذه الهجائية . وينبغي القول

مع هذا أن هذه الهجائية اللغوية تحمل طابعاً ضيقاً إلى حدٍّ ما وقواعدياً مجرداً في بعض الأحيان .

ان شعر الماكارونية (١) هو أيضاً هجائية لغوية معقدة ، لكنه ليس محاكاة ساخرة للاتينية المطبخ (latinitas culinaria) (٢) ، بل إنه تنكير يحط من شأن لغة المتشددين الشيشرونيين بمعاييرهم المفرداتية الرفيعة والدقيقة . ان اصحاب شعر الماكارونية يستخدمون (بخلاف الجهلة) تراكيب لاتينية صحيحة ، لكنهم يكثرون من إدخال كلمات لغتهم العامية الأصلية (الايطالية) في هذه التراكيب مع إضفاء مظهر لاتيني خارجياً عليها . إن خلفية الإدراك الفعّالة هنا هي اللغة الايطالية واسلوب الأجناس الوضيعة (اسلوب القصص الصغيرة الدعابية والقصص الطويلة nouvelles الخ) بموضوعاتها المادية والجسدية الهابطة مغالاةً . ان لغة الشيشرونيين كانت تتضمن الاسلوب الرفيع ، فهي في الحقيقة ليس لغة بل اسلوب . وهذا الاسلوب هو الذي يحاكيه الماكارونيون محاكاة ساخرة .

وعليه فهناك ثلاث لغات تنير إحداها الأخرى في هجائيات عصر الانبعاث اللغوية (في « رسائل الجهلة » وشعر الماكارونية) هي : لاتينية القرون الوسطى ، لاتينية الحركة الانسانية المطهّرة الخالصة واللغة القومية

---

(١) الماكارونية (Macaronisme) هي في الأصل كلمة أو عبارة شعبية فرنسية او ايطالية دخلت اللغة اللاتينية الأدبية في القرون الوسطى . وشعر الماكارونية شعر يحدث مفعوله الهزلي بالمزج بين كلمات من لغات مختلفة (وقد نشأ هذا الشعر في ايطاليا القرون الوسطى) .

(٢) هي اللاتينية المحشوة بالأخطاء في القرون الوسطى (انطلقت هذه اللاتينية من الأديرة أساساً) .

العامية . وفي الوقت نفسه هناك عالمان يتبادلات الإنارة هما عالم القرون الوسطى والعالم الجديد الانساني الشعبي . ونسمع هنا نفس النقاش الفونكلوري بين القديم والجديد ، ونسمع نفس التشهير والسخرية من القديم — من السلطة القديمة والحقيقة القديمة والكلمة القديمة .

ان « رسائل الجهلة » وشعر الماكارونيين والعديد غيرهما من الظواهر المماثلة تبين مدى الوعي الذي تمت به عملية تبادل الإنارة بين اللغات وعملية ملاءمتها العصر والواقع . ثم إنها تبين مدى التصاق أشكال اللغة وأشكال تأمل العالم أحدها بالآخر . وتبين أخيراً إلى أي مدى كان العالمان القديم والجديد يتصفان ويتميزان بلغاتهما او بصور لغاتهما تحديدا. كانت اللغات تتناقش ، لكن هذا النقاش كأي نقاش بين أي قوى ثقافية تاريخية كبيرة وجوهرية لا يمكن أداؤه لا بمساعدة الحوار المعنوي المجرّد ولا بواسطة الحوار الدرامي الخالص ، بل بمساعدة التراكيب الهجينة المعقدة التي أشيعت فيها الحوارية فقط . وقد كانت روايات عصر الانبعاث الأوروبي العظيمة هذه التراكيب الهجينة لكنها الوحيدة اللغة والاسلوبية .

وفي عملية تعاقب اللغات انطلقت اللهجات في حركة جديدة داخل اللغات القومية . انتهى تعايشها الأصم والمغمور ، وأخذت فرادتها تُلمس على نحو جديد في ضوء المعيار العام المتكوّن والممركز للغة القومية. إن السخرية من الخصائص اللهجوية لسكان مختلف مناطق البلد ومدنه ومحاكاة طرقهم اللغوية والكلامية ترجعان بأصولهما إلى ما لكل شعب من رصيد قديم من صور اللغة . لكن هذه المحاكاة المتبادلة التي كانت في عصر الانبعاث بين مختلف فئات الشعب في ضوء الإنارة المتبادلة

بين اللغات ومن خلال عملية إنشاء المعيار القومي المشترك للغة الشعبية اكتسبت معنى جوهرياً جديداً . فقد أخذت صور المحاكاة الساخرة للهجات تكتسب صيغة فنية أعمق وصارت تنفذ إلى داخل الأدب الكبير .

وهكذا تلازمت اللهجات الايطالية في ملهاة ديل أرتي مع أنماط - أقنعة معينة من هذه الملهاة . وفي هذا يمكننا اطلاق اسم ملهاة اللهجات على ملهاة ديلي أرتي . إنها تركيب لهجوي هجين مقصود .

هكذا تمت الإنارة المتبادلة بين اللغات في عصر إنشاء الرواية الأوروبية . ان الضحك والتعدّد اللغوي هما اللذان مهدا السبيل وأعدا كلمة العصر الحديث الروائية .

. . .

لم نتطرق في مقالتنا إلا إلى عاملين كان لهما فعلهما في تاريخ الكلمة ما قبل الروائية . إلاّ أنه من المهمات الأساسية جداً ، إلى هذا ، دراسة تلك الأجناس الكلامية ، وفي المقام الأول الطبقات الأليفة من طبقات اللغة ، التي لعبت دوراً ضخماً في تشكيل الكلمة الروائية والتي دخلت قوام الجنس الروائي بعد أن أخذت شكلاً متغيّراً بعض الشيء . لكن هذه مسألة تخرج عن نطاق بحثنا الآن. نريد هنا ، ختاماً ، أن نشدد فقط على أن الكلمة الروائية لم تولد وتتطور في عملية الصراع الأدبية الضيقة بين الاتجاهات والأساليب والنظرات المجرّدة إلى العالم ، بل خلال عملية صراع معقدة وطويلة جداً بين الثقافات واللغات . فهي مرتبطة بالنقلات الكبرى والأزمات الكبرى في مصير اللغات الأوروبية ، وفي حياة الشعب الكلامية . ان الأطر الضيقة لتاريخ الأساليب الأدبية لعاجزة عن أن تستوعب تاريخ الكلمة ما قبل الروائية .

١٩٤٠

الفهرس

٢٥٠٠ ط١ /١٩٨٨/٧

ليست «الكلمة» لفظة دالة تفتح المعجم فتجد دلالاتها وحسب ، فهذه الدلالات تحيل الى ابعد منها طولا وعرضا وعمقا . ان الكلمة في النص مركز استقطاب لعلائق عديدة نفسية واجتماعية تاريخية وايديولوجية وغيرها ... ولقد ركز مؤلف كتابنا هذا بحثه على بعديها الاجتماعي والادبي ، ولم ينس الابعاد الاخرى : منتقلا من الكلمة الى ما يتجاوزها اي العبارة ، وحاول ان يلتقط هذا العالم في الصورة ــ المجاز التي هي بدورها عالم كامل من الاشعاعات .

الكتاب مبدئيا ، نقد ادبي . ولهذا اختارته الوزارة ليكون العدد الاول من سلسلة مكرسة للنقد الادبي العالمي ، الا ان مداه هو فلسفة اللسان الادبي ، والحق ان دراسات المؤلف تشكل جنسا ادبيا فريدا في نوعه هو عالم ميخائيل باختين ، فقراءة باختين تشعرك بان في النص ، كما في الانسان ، فائضا ، القراءة الاصح هي التي تعيد اعتباره .

سعر النسخة داخل القطر
٦٠ ل.س

في الاقطار العربية ما يعادل
٩٠ ل.س

الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة
دمشق ١٩٨٨